أَيقونةُ الرواية السودانية:

بَرَكَة سَاكن

(سلسلة توثيق - 1)

الإعداد والتحرير

الدكتور / عاطف الحاج سعيد

أَيقونةُ الرواية السودانية: بَرَكَة سَاكن

الإعداد والتحرير: الدكتور /عاطف الحاج سعيد

تصميم الغلاف :

التدقيق اللغوي: مامون التلب

الطبعة الأولي :

رقم الإيداع :

الترقيم الدولي :

الناشر: أوراق للنشر والتوزيع

awraaq@live.com

القاهرة – 2 شارع شريف

– الدور الخامس – مكتب 57

م : 01010490247

ت : 23963002(02)

كتاب مشاركون

ابتسام القشّوري

جابر حسين

خليل جمعة جابر

صلاح الدين سر الختم علي

طلحة جبريل

عاطف الحاج سعيد

عبد الدائم السلامي

عبد الغفار الحسن محمد

عبد اللطيف علي الفكي

عمر بادي

كمال الجزولي

لمياء شمت

ليلى البلوشي

محمد السباعي

محفوظ بشرى

مصطفى مدثر

محمد عبد الحميد

منهل حكر الدور

مواهب إبراهيم محمد أحمد

هيا صالح

الإهـــــــــداء

إلى صاحبة البأس والعزيمة والصبر الجليل،

المربية محاسن بركة ساكن

كل الود والتقدير والاحترام

المحرر

استهلال أول

تستحق التجربة الروائية للكاتب السوداني الكبير عبد العزيز بركة ساكن الاحتفاء والتوثيق، ذلك لأنها من التجارب القوية والمتماسكة والمستمرة التي عرفها المشهد الثقافي السوداني. يمكننا إجمال الأهداف التي من أجلها عَملنا على تحرير هذا الكتاب المرجعي في النقاط التالية:

أولاً: تجميع أهم الدراسات والمقالات التي تناولت بالدرس التجربة السردية لبركة ساكن من مظانها المختلفة: المواقع الإسفيرية، الصحف والمجلات والإصدارات العلمية المحكمة، والأوراق العلمية التي قُدِّمت في المؤتمرات، وكذلك الدراسات التي لم تُنشَر من قبل وتَكرَّم أصحابها بقبول نشرها في هذا الكتاب. نرى أن تجميع هذه المواد في كتابٍ واحد سيُشَكِّل قيمةً مضافةً لها، وسيجعل الوصول لها يسيراً خصوصاً بعد نشر النسخة الإلكترونية من هذا الكتاب.

ثانياً: تصنيف هذه المواد تصنيفاً يساعد الباحثين في الاستفادة من المادة العلمية بصورة مُثلى، وقد اعتمد هذا التصنيف على المعايير التالية:

- ترتيب فصول الكتاب وفقاً للأسبقية الزمنية لتاريخ نشر العمل الروائي موضوع الدراسات والمقالات. وهكذا وضعنا في الفصل الأول من الكتاب

المقالات التي تناولت ثلاثية البلاد الكبيرة «الطواحين، رماد الماء وزوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة»، بوصفها الأعمال الروائية الأولى لبركة ساكن، والفصل الثاني لرواية «الجنقو» بوصفها العمل التالي لهذه الثلاثية، والفصل الثالث لرواية «الرجل الخراب»، والفصل الرابع لرواية «منفستو الديك النوبي».

- في الفصل الخامس والسادس من الكتاب أَورَدنا دراسات تتخذ من نصوص بركة ساكن متناً لها، أو دراسات تناولت ثيمات معينة في مجمل المنتج السردي لبركة ساكن.

- خصَّصنَا الفصل السابع للحوارات الصحفية.

ثالثاً: التوثيق الدقيق لمكان وتاريخ نشر المادة المعينة حفظاً للحقوق الأدبية، ومساعدةً للباحثين في العودة للمصادر الأصلية إذا اقتضت الضرورة بذلك.

رابعاً: تجميع أهم الحوارات الصحفية التي أُجريت مع بركة ساكن، ذلك لأن هذه الحوارات أتاحت لبركة ساكن تقديم إضاءات شخصيّة حول تجربته الروائية، وحول المنطلقات الفكرية والآيديولوجية التي شاد على أساسها عالمه السردي، وهو أمرٌ مفتاحي للولوج لعوالم بركة ساكن. أتاحت هذه الحوارات كذلك لبركة الدفاع عن تجربته ضد هجمة المصادرة والمنع لمؤلفاته من التداول.

يتكون الكتاب من سبعة فصول. يتضمن الفصل الأول الموسوم بـ«على تخوم البلاد الكبيرة» دراستين علميَّتين كتبهما الدكتور عبد الغفار الحسن، ونُشِرَتا في مجلات علمية مُحَكّمَة، وتناولتا روايتي «رماد الماء» و«زوج امرأة

الرصاص وابنته الجميلة». تضمن الفصل، كذلك، مقالتين نقديّتين؛ الأولى للناقد المصري محمد السباعي عن رواية «الطواحين»، والثانية لمولانا صلاح الدين سر الختم عن رواية «رماد الماء».

تتناول دراسات ومقالات الفصل الثاني الرواية الأشهر لبركة ساكن «الجنقو مسامير الأرض»، وهي رواية نالت صيتاً مُقَارباً لذلك الذي نالته موسم الهجرة للشمال. أسمينا الفصل «الجنقو... عبقرية السرد والمكان»، إحالةً للاتفاق شبه التام على أن عنصر الإدهاش في الجنقو يكمن في التقنيات السردية التي استخدمها بركة ساكن وفي تميز الفضاء المكاني الذي دارت فيه أحداث الرواية؛ فهو فضاء بِكْر ومجهول للقارئ السوداني والأجنبي على السواء، ونجح بركة في تقديم مقاربة فنية مذهلة لهذا الفضاء. يتكون الفصل من خمس مقالات، نفتتح بمقال للأستاذ كمال الجزولي، يقدِّم فيه مقاربةً اقتصادية لرواية «الجنقو»، وهو من أجمل المقالات التي تناولت هذه الرواية وأشدّها عمقاً من المنظور الذي حاولت أن تستقرأ به نصها. يقدم الدكتور عمر بادي دراسة مقارنة بين «الجنقو» ورواية «مئة عام من العزلة» للروائي الكولومبي غابريال غارسيا ماركيز، كأنه يذكّرنا بأن أول لقب ناله بركة ساكن عند بروزه، على سطح المشهد الأدبي والثقافي السوداني، هو «ماركيز إفريقيا». يتضمن الفصل كذلك مقالاً للكاتبة هيا صالح، ومقال آخر للصحفي والإعلامي طلحة جبريل يحتفي فيه بـ«الجنقو» على طريقته الخاصة. يتضمن الفصل، كذلك، دراسةً نقديةً عن المكان في الجنقو، كتبها الناقد الشاب خليل جمعة جابر. يُختتم الفصل بمقال عن شخصية «ود

أمونة»، وهي شخصية روائية باهرة تنحَفِر عميقاً في ذاكرة من يقرأ «الجنقو».

يتناول الفصل الثالث «تعرية الذات المتناقضة للرجل الخراب». ورواية «الرجل الخراب» هي أول رواية نَشَرها بركة ساكن بعد هجرته إلى النمسا، وتظهر فيها مؤثرات هذا المنفى بتناوله لثيمات جديدة مرتبطة بموضوعة الهجرة والاندماج الاجتماعي. نفتتح الفصل بمقال للناقدة التونسية ابتسام القشوري، والذي نشرته بعد أيام قليلة من نشر الرواية من مؤسسة هنداوي. يعقبه مقال كتبتهُ عن «البنية السردية للرجل الخراب»، بوصفها من الأشياء المميزة للرجل الخراب. ومقال آخر أقدِّم فيه إضاءات عن الشخصية الرئيسة في الرواية. ويتضمن الفصل كذلك مقالات لكلٍّ من الناقد التونسي عبد الدائم السلامي، والكاتب السوداني مصطفى مدثر، والأديب والناقد الشاب منهل حكر الدور الذي يقيم حالياً في الدوحة القطرية. تُجسِّد هذه المقالات الاحتفاء الكبير الذي قُوبلت به «الرجل الخراب» عند صدورها في بداية العام 2015م.

في «توقيعات على المنفستو النوبي»، وهو الفصل الرابع من الكتاب الذي خصصناه لآخر أعمال بركة ساكن «منفستو الديك النوبي» الذي صدر عن دار ميسكلياني بتونس في العام 2016م، نُدرج دراسة علمية أكاديمية للدكتور عبد الغفار الحسن عن توظيف الأسطورة في منفستو الديك النوبي، يتبعها مقال للكاتب والصحفي السوداني محفوظ بشرى بعنوان «منفستو الديك النوبي... قراءة لعنة التاريخ».

يحتوي الفصل الخامس من الكتاب على دراسة نقدية طويلة للناقد السوداني

عبد اللطيف على الفكي المقيم حالياً في الولايات المتحدة الأمريكية، وهي دراسة لسانية اتخذت من قصة بركة ساكن «أنا، الأخرى وأمي» متناً لها.

يحتوي الفصل السادس «صورة المرأة والطفل في أدب بركة ساكن» على دراسة نقدية قدمتها الدكتورة مواهب محمد إبراهيم أستاذة الأدب والنقد بجامعة الملك خالد بالمملكة العربية السعودية في مؤتمر التعددية الثقافية والأدب، والذي عُقد في العام 2015م بالعاصمة الأردنية عمان. يحتوي الفصل كذلك على مقال للدكتورة لمياء شمت عن «ثيمة هدر الطفولة في أعمال بركة ساكن».

في الفصل السابع والأخير، قمنا باختيار بعض الحوارات الصحفية التي أُجريت مع بركة ساكن في مراحل مختلفة من مسيرته الإبداعية. تعكس هذه الحوارات الاهتمام الكبير الذي لقيته التجربة الروائية لبركة ساكن في مختلف بقاع العالم العربي. أجاب بركة في هذه الحوارات عن كثير من التساؤلات التي دارت حول مشروعه السردي ومنطلقاته الآيديولوجية.

نُشير إلى أن الكتاب لم يغطي كل الأعمال السردية لبركة ساكن. صدرت لبركة ساكن تسع روايات: الطواحين، رماد الماء، زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة، الجنقو مسامير الأرض، مسيح دارفور، مخيلة الخندريس، العاشق البدوي، الرجل الخراب ومانفستو الديك النوبي. كما يلاحظ القارئ أننا خصصنا فصولاً لخمسٍ منها فقط، ويعزى ذلك لأمرين: الأول هو أن بعض روايات بركة لم تُدرس بصورة كافية، وتركَّزت معظم الدراسات حول بعضٍ منها. الأمر الثاني هو أن كتاباً واحداً لا يسع كل الذي كُتب، لذا

رأينا أن نجعل هذا الكتاب في ثلاثة أجزاء. نخطط حالياً أن نُخصِّص الجزء الثاني لترجمة المقالات التي كُتبت باللغات الأوروبية: الإنجليزية، الفرنسية والألمانية. وهي مقالات كثيرة وغنية كتبها كبار النقاد الأدبيين في أوروبا، خصوصاً تلك المقالات التي تناولت رواية «مسيح دارفور» في ترجمتها الفرنسية. سيشارك في الترجمة عدد من المترجمين السودانيين. ونخطط لأن نُخصِّص الجزء الثالث لبقية المساهمات النقدية التي لم يَسِعها هذا الكتاب.

في آخر هذه التقدمة أودّ أن أشكر الأستاذ عبد العزيز بركة ساكن على تعاونه المستمر وصبره الطويل على مراجعاتي المستمرة له. كما أشكر جميع الكُتّاب الذين حوى الكِتاب أعمالاً لهم؛ أشكرهم على كريم تفضلهم علينا بالسماح بنشرها هنا دون قيدٍ أو شرط. كما أشكر جميع النقاد والكتاب والأدباء الذين اتصلتُ بهم مستوثقاً من معلومة ولم يبخلوا على الإطلاق. وأشكر كذلك «دار أوراق» بالقاهرة بتفضلها بالإشراف على طباعة وتوزيع الكتاب في جميع أنحاء الوطن العربي.

أتمنى أن يُحقِّق الكتاب المقاصد المنشودة منه، وأن نُوفَّق ويُوفَّق غيرنا كذلك في التوثيق للحياة الأدبية المعاصرة في السودان، فما نراه اليوم متاحاً من معلومات ودراسات سيصبح بعد وقتٍ قصير صعباً، وربما يضيع في الأضابير وفي الفضاء الإسفيري الكبير.

عاطف الحاج سعيد

باريس - مارس ٢٠١٧م

استهلال ثان

بركة ساكن و... تمزيق الأقنعة! [1]

بقلم / جابر حسين [2]

مع بداية الألفيَّة الثالثة بدأ عالمنا يتغير، تغيرات جذرية ونوعية كبيرة، شَملت تلك التغيرات الكونية كل أوجه الحياة تقريباً: في الفكر والثقافة، في الاقتصاد وفي الاجتماع وفي السياسة؛ انهارت «مفاهيم» وتصورات معرفية عديدة وتداخلت مع حياة الناس! انهارت، مطلع التسعينيات، العديد من الدول الاشتراكية فور انهيار الاتحاد السوفيتي، وقال الكثيرون بانهيار الآيديولوجيا، وبَدَا العالم وكأنه يدور في فَلَك الرأسمالية، في أعلى مراحلها، في ما عُرِفَ بـ«العولمة«! أعتقد أن الأدب، بجميع ضروبه، كان يَرهَصُ بملامح الجديد؛ في الشعر والقصة والرواية والتشكيل وفي المسرح، والفنون عامة، بدأت مرحلة إبداع جديدة وبملامح أيضاً

(1) المداخلة التي قدمها الشاعر جابر حسين في الندوة التي خصصت لتناول تجربة الروائي بركة ساكن بمنتدى دال الثقافي ونشرت المداخلة في موقع الحوار المتمدن الإلكتروني بتاريخ 16 مايو 2012.

(2) شاعر سوداني.

جديدة!. وللملاحظ أن يرى أن الشعر بالذات، ثم الرواية والقصة وبقية سائر الآداب، كانت هي التي حَدَست وأرهصت بفعل الثورة والتغيير! وذلك موضوع درسٍ وبحثٍ كثير سيأتي عندما يُنظَر إلى التغيّرات الأدبية التي حدثت عندنا! خذ مثلاً تغيرات كل من: الصادق الرضي وعاطف خيري، ثم خذ ظهور كتابات محمد الصادق الحاج ومأمون التلب وناجي البدوي ومازن مصطفى وبابكر الوسيلة وأحمد النشادر ونجلاء التوم... معذرة، لن أستطيع استحضار كل الأسماء، لكنهم غدوا في الريادة كُثر! ثم أتت – في هذا الإطار نفسه – أعمال بركة ساكن القصصية والروائية!.

التفتُّ الآن إليه؛ يَجمد بيرق الموت ويمحو بعضاً كثيراً من شبق اللغة ونزواتها وخياناتها، التي لا تزال ترافق الكتابة عندنا، ثم يراوغ الرؤيات والريبات ليهبط بهما إلى قاع المدينة وبيوت القرى القلقة؛ حيث تكثر وجوه الهامش المتشَقِّقَة كأفرعِ شَجَرٍ يابسة. وهو ـ هذا الضاج بعنفوان الحياة ولذاذات الواقع الحامضة ـ يعبر البلاد كل صباح، من أقصاها إلى أدناها، نيزكاً طالعاً من ليلِ البازار، وخطاه ترنُّ وتقرع الأجراس عند مداخل الأزقة والحارات، في معية الفقراء، وسطهم و... يجترح الكتابة، كزنبقة وحيدة، والعسس يطاردونه، بهراوات مكَهْرَبة وبذاءات دَبِقَة، وهو، مثل خنجرٍ حاد، ينغرس في جسد الدولة التي تشنّ الحروب وتشعل النيران لتضرم الحرائق في جديد الكتابة وأوجه اللغة!.

بدأ بركة كاتباً للقصص القصيرة، ويعمدهن في الفاتنات، بقرينة جسد النساء وقلوب الغرانيق؛ يوقفن الدبابات ويشعلن التظاهرات، والشرطة

بنت «الانتباهة» واقفة إليهنَّ بالمرصاد؛ ناعسة ومتعبة وقليلة الحيلة، لكنها تطاردهن على أية حال دون أن تظفر منهنَّ باعترافٍ أو انكسار؛ انهنَّ نساء «البلاد الكبيرة»، حبيبات بركة ساكن وملهماته الفارهات! أقام مع «الجنقو»، فوق الأرض وتحت أحضان الليالي العاريات.

العام 1963م وُلِدَ عبد العزيز بركة ساكن في كسلا، إنه الآن على مشارف الخمسين، لكنه كان في أربعينياته أيضاً حين نشر مجموعته القصصية الأولى «على هامش الأرصفة» العام 2005 م! أصدر حتى الآن:

- على هامش الأرصفة: مجموعة قصصية.
- امرأة من كمبو كديس: مجموعة قصصية.
- ثلاثية البلاد الكبيرة، رواية (الطواحين، رماد الماء، زوج امرأة الرصاص وابنته الجميل)
- الجنقو مسامير الأرض: رواية.

ثم، مخطوطته تحت الطبع: «مخيلة الخندريس، أو مَن يخاف عثمان بشرى» وهي رواية جميلة جداً عن الأطفال المشردين، من أبناء ناس الهامش والفقراء وبيئاتهم المحاطة بالمرض والبؤس، وتعرَّضَت أيضاً ـ بجسارة الكاتب المشهودة ـ للمأساة الإنسانية التي أَدَّت لموت أكثر من سبعين شخصاً من الشباب جراء تناولِهم مادة «الأثينول» السامة في الكحول، وهو الكاتب الوحيد، حتى الآن، الذي تناول هذه المأساة في عمل روائي وفق منظور إنساني وتضامني، وحدَّد الجهات المسؤولة عن هذا الموت

البشع! ولستُ أدري لم غَيَّر عنوان الرواية الذي كان في المخطوطة التي اطلعت عليها «ذاكرة الكحول» وهو ـ في ظني ـ عنوان جميل، دلالياً ومعرفياً، علاوة على أنه معروف للناس والقراء الذين يكتب لأجلهم بركة، هل الأمر «تقية» تلتفُّ على العنوان فتكسبه غموضاً زائفاً؟، لست أظن ذلك؛ فالكاتب كَسَرَ ألف قاعدة، وتحدَّى أعرافاً وتابوهات سائدة دون أن يكترث. وعجبت له، أيضاً، حين جعل أبيات للمتنبي عن «الخندريس» تتصدر عمله الروائي، ولا شك أنه يعرف أن شخصية المتنبي وخطه العروبي وانحيازه العرقي وانتهازيته، تصادم وتناقض الأهداف الإنسانية النبيلة لأعماله كلها؛ ليته يتدارك الأمر ويدع العنوان الأول للرواية، فهو أقرب لعقول وقلوب قرائه ومحبي أدبه الجميل!.

لا، ليست لكتابته اسم! واقعية، لكنها مراوغة، من يدٍ واحدة وذاكرة بشرية محبوبة. ظل يداوم في رفقته النهار، رغيف كل يوم، وحلوى للصغار. كتابة ليلية، لكنها مقذوفة في رحم أيامنا، أخلاطٌ من أصوات ودموع، من خطايا وصلوات، ومن حجارةٍ وقُبَل! رأيته يفصل بين المبارك والملعون، لكنها تنثر بذاراً كثيراً وتقيم حوائطاً تصرخ ساكنةً مثل اسمه، لكنها تصرخ؛ ضد البنّائين الكذبة، والحراس الكَذَبة، والقواميس الكذبة، ويعلن وجهاً في الناس؛ قلماً مغموساً في حبر الوجع اليومي و... كراس!.

نعم، إننا نصغي إليه ونقرأه لنراه، إنه يحدثنا عن كتابة بركة ساكن فماذا قال عن ما يكتبه ورؤاه؟!.

في حواره مع وداد الحاج لصحيفة «الجزائر الجديدة» قال: [...حيث يظنُّ البعض أن في كتابتي ما يسيء لمشروعاتهم الآيديولوجية، ويخترق كتاباتهم المستفزة؛ بالطبع لا أقصد ذلك، كلما أفعله هو أنني أنحاز لمشروعي الإنساني، أي أكتب عن طبقتي: أحلامها، آلامها، طموحاتها المذبوحة و... سكّينتها أيضاً التي تذبح بها هي الآخر!. وحتى لا يلتبس الأمر مرةً أخرى، أقصد بطبقتي المنسيين في المكان والزمان: الفقراء، المرضى، الشحاذين، بائعات الخمور البلدية، الداعرات، المثليين، المجانين، العسكر المساقين إلى مذابح المعارك للدفاع عن سلطة لا يعرفون عنها خيراً، المشردين، أولاد وبنات الحرام، الجنقو العمال الموسميين، الكتاب الفقراء، الطلبة المشاكسين، الأنبياء الكذبة، وقس على ذلك من الخيرين والخيرات من أبناء وطني! إذن أنا كاتب حسن النية و... أخلاقي، بل داعية للسلم والحرية، ولكن الرقيب لا يقرأني إلا بعكس ذلك]!.

ذلك هو عبد العزيز بركة ساكن، وتلك هي شخوصه وعوالمه، وكنت قد رأيته قبل ذلك في «رماد الماء» كيف يصور لنا بشاعة الحرب وويلاتها وكيف ـ في ذات الوقت ـ يجعل من السلم كيف يكون بهياً ويانعاً ومحبوباً مطلوباً في الناس، ثم كيف كتب الواقع نفسه في «المهمة الأعظم» متدثراً ومختلطاً بالخيال المجنح المثير! ولكن، هل كتب الشعر و... بمن يا ترى قد أَثَّر عليه فترك بعضاً من ملامحه على كتابته؟ يقول بركة للصادق الرضي: [نعم، أحب الشعر جداً]، ولاحظوا أنه قد كتب [ما يتبقى كل ليلةٍ من الليل]، قصة تفيض شعرية على المعنى والمبنى و... تكون في القارئين

العسل!. يمضي في إفاداته ليقول: [أعجبت بولت ويتمان وجبران خليل جبران ونشيد الإنشاد، هذا الثلاثي أثَّر في أسلوبي ولغتي، وتجدهم ماثلين في رواية «الطواحين»، ويلوحون لك بأذيالهم في «رماد الماء»، ولا أدري ما ينجيك من غبرة حوافرهم وأنت تقرأ «على هامش الأرصفة«]! القراءة والانغماس الحر في بلبال الحياة، ذاك مهده الوثير ومعلمه، ويبدو أن الكتابة لديه تطلع وتزدهر من هذا النبع بالذات. وقد امتلك، بجانب ذلك كله، جسارة في القول والمعنى و... في فعل الحياة نفسه. ذلك في ظني منحىً هام في شخصيته المقتحمة المغامرة. ورغم ما ذكره هنا من تأثره ببعض ممن قرأ لهم، فإنني أراه عديم الشبيه، في كتابتنا وفي كتابنا أيضاً! إنه أيضاً يخوض تجاريب الكتابة غير هياب، بذات الروح الجسورة المغامرة فيكتب «فارس بلالة» للأطفال، لكن الوقت ـ في ظني ـ لا يزال مبكراً ليتيح لنا الحديث عن هذا الوجهة في كتابته! وثمة ملاحظة أثارت لدي تعجباً و... تساؤلاً: التعجب لما ذكره حين سأله عيسى الحلو «مَن مِن النقاد ناصر الكُتَّاب الجدد؟»، فأجاب: «هنالك النقاد الشباب (ولم يذكر منهم أحد) وهناك بشرى الفاضل فقط«!! تعجبت لقوله هذا، لكن السؤال «لماذا»؟ فذلك أتركه له يجيب عليه إن أراد!.

تلك بعضاً من ملامح الكتابة عنده: مارس إبداعه الجسور بتمزيق الأقنعة الزائفة أينما وجدها، بإرادة وجسارة وبلغة عادية تنحو منحى الشعر أحياناً، لكنها تظلّ، في جوهرها، لغة الحياة اليومية لدى الناس العاديين الذين جَعَلَ منهم مصادر لكتابته وإبداعه، ومن مصائرهم

مداخله البهية لإكساب الحياة حيويتها ونضارتها وجدواها!.

و... دعني – مرةً أخرى – أسألك يا بركة: ماذا سيحدث لو أن السماء كانت صافية، وصادفت المرأة التي شَدت في دماك العصير... لو اشتم منك الجسد رائحتها، والتراب وعذابات البشر، ماذا كان ينقصك لو شفيت من رؤيا الصباح، وأوجاع الليالي العاريات وحصار اللغة والتاريخ الدامي من الرائحة التي سَكَنَت قلبك، ماذا كان سيحدث؟ نعرف أنك قد عايشت موتاً وشهوات ونزوات كثار، ورأيت ما رأيت؛ الرصاص المتناثر في الشوارع، والبطالة، مذابح العواطف، الوطن المجَرَّح والدخان في القرى والأزقة! وكنت ـ ويا لحظنا ـ جاهزاً يا عزيزنا لتكون ضحية الحرب والمسغبة، وترى الأشجار ملطخة بالدم! لكن... كان بك جوعٌ إلى الكتابة والغناء، كأس الشراب، و... صحبة العنقاء! مذاق الموت في ظهيرة حامضة، شهوة ومحبة، وجسارة في المعنى ووجهاً للموت، للطفولة والرصاص المألوف في القرى وفي المدن، في هواء الأمكنة كلها يا صديقنا؛ حيث الدبابات والعسس، والسجناء والمفقودون والأرامل! الجروح النازفات والجسد الملطخ بالدمامل! الجنون عناوينك إلى النهر والعدالة! والحريق في الغابات والشوارع والشمس، التي غَدَتَ حارقة والمحطات خالية، والنساء في باحة الرقص يكملن الأناقة. ينثرن عطرهنَّ في اللغة كأن الوطن لم يعد صالحاً للإقامة، كأن الزمان قيامة!. لكنك، يا حبيبنا، أعطيتنا الآن وجهاً وقنديلاً وإكليلاً وقامة؛ أعطيتنا وجهاً وقلباً بهياً كثير الوسامة!.

وتبقت كلمة: أقرأ أعمال بركة ساكن بغبطة مشوبة بلذة تطال القلب والجسد و... أتذكرهما معاً: جان جينيه ومحمد شكري! فهو مثلهما؛ أتى لعالم الكتابة فجأة في الناس، في الزمان المسخ والوقت المأزوم، أتى، كما أتوا، صقيلاً ولامعاً كنصلٍ حاد، وشَرَعَ لفوره ينظف منَّا الجروح والقروح، ويزيل عن الجسد الصديد، لكنه، إذ يفعل ذلك، يربي ـ في ذات الوقت ـ الأمل ويطلق في الحدائق الفراشات الملونة وعطر الكتابة، برؤيا الجسارة حين تغدو لغة تؤشر وتُعَرِّي سوءاتنا كلها ونفاقنا الكثير الكثير...

عبد العزيز بركة ساكن، الليلة أعطيك صوتي وباقة ورد وأنت في المجد و...المنور في أفقنا القصصي والروائي، فكن يا حبيبنا في الضوء البهيج، في دروب التغيير والثورة القادمة لأجل أبناء وبنات شعبك، برفقة أدبك وإبداعك الجميل!.

استهلال ثالث

الأدب السوداني... أنضجته الشمس وغافلته الريح [1]

بقلم: ليلى البلوشي [2]

أعترف بأنني كنتُ أطلُّ على الأدب السوداني من نافذة ضيّقة، لم يتجاوز ذوقي في عبوره سوى أعمال الطيب صالح، وحين انتهيت من قراءة كل أعماله، وذلك مذ سنوات، اعتقدت -وكم كنت قاصرة المدى باعتقادي ذاك- أن الأدب السوداني انتهى عند الطيب صالح.

وحين استوقفت عبوري، على حين صدفةٍ، قصةً بعنوان: «ود أمونه متبلا»، وذلك من فترة قريبة، لكاتب سوداني كان مجهولاً بالنسبة لي يُدعى«عبد العزيز بركة ساكن»، فإذا بود أمونه يقودني إلى «امرأة من كمبو كديس»، والتي، بدورها، أحالتني إلى «فيزياء اللون» ثم إلى «دراما الأسير»، كل قصة تقودني إلى أخرى، حتى وجدت أمامي غنيمة كبيرة

---

(1) مقال نشرته الكاتبة على مدونتها الإلكترونية بتاريخ 29 ديسمبر 2009.

(2) كاتبة عمانية.

للكاتب وهي رواية «الطواحين»، تلك الرواية المدهشة التي طُبخت على نارٍ هادئة..

«عبد العزيز بركة ساكن» هذا الذي حين تتأمل صورته، لا يمكن أن تسقط عن ذاكرتك ابتسامته المضيئة وهي متواطئة بطريقةٍ مدهشة مع حكاياته، فلا تكاد تغوص في عوالمه القصصية حتى تستشعر بالابتسامة ذاتها تضيء عقلك بلذَّةٍ لا تُضاهى على حين غرة.. هو صاحب قصص وروايات عدة، وروايته «الجنقو ـ مسامير الأرض» حازت مؤخراً على جائزة الطيب صالح الروائية في دورتها الأخيرة.

الصفة الاستثنائية التي تتمتع بها نصوص الأدب السوداني هي أنها متوالدة؛ فما تكاد تفرغ من نصٍّ ما، حتى تغوص في لهاثٍ مستحكم لمتابعة نصوص أخرى للكاتب عينه، ولا يهدأ اللهاث عند نقطة معينة بل يتجاوزها حين تتكشف حواراته عن أسماء أخرى في جغرافيا البلد نفسه، وكانت ذاكرة قارئها فقيرة حيال معرفتها..

هذا القاص والروائي قادني، بلذة الحكايات التي عجنها، إلى تفتيشٍ وتمحيصٍ في ردهاته، فإذا بي أرى أن النافذة التي كنتُ أطل عليها على الأدب السوداني ضيقة جداً، لأن قصة عبد العزيز بركة ساكن لم تكتف بكوة النافذة الضيقة، بل شرعت أمامي أبواباً عديدة؛ قصصاً وروايات وأسماء شامخة في تاريخ الأدب السوداني..

وتلاحظ أن نرجسية الأنا تخبو خلف ظل لا نكاد نتحسسه من خفوته. فعلى سبيل المثال هذا الحوار الذي أجري للكاتب عبد العزيز بركة ساكن،

يعدد فيها أسماء كتاب من المعين السوداني بطريقة تُلقي الضوء على تجاربهم، ويستقبلها القارئ كفلاشات وامضة: (وتعلمت من النصوص السودانية، عمق عيسى الحلو في ذات الإنسانية، عذوبة سرد الطيب صالح، سحرية إبراهيم إسحق وجنون بشرى الفاضل.. وحاولت فوق كل ذلك أن أحدِّد بصمتي الخاصة).

وحين سُئل عن موقفه من المنجز الإبداعي السوداني استرسل قائلاً:

(إذا تجاوزنا جيل الرواد في فترة الثمانينيات والتسعينيات، فالرواية تتأرجح ما بين الضعف الفني والمغامرة. فما بين الجدة والأصالة (أعني بالأصالة العمق) فهناك أسماء مثل: منصور الصويم وأبكر آدم إسماعيل، وأحمد الملك والحسن البكري ومحسن خالد.. هؤلاء استطاعوا أن يحفروا أنهراً كثيرة وأن يشيّدوا أعمالاً جميلة..).

والصفة الاستثنائية الأخرى هي إلمام الكاتب بنتاج بيئته المحلية، فتجده متابعاً له بشكل مكثّف يكاد يكون أشبه بالإخطبوط، وهي صفة لمستها عند معظم الكتاب السودانيين، فيقول عبد العزيز بركة ساكن عن كتّاب أضافوا الجديد إلى صفحات الأدب السوداني:

(مغامرة أبكر آدم إسماعيل في استخدام الحوار الدارجي، وتوظيفه بصورة جميلة، وعالم أحمد الملك الذي يشبه حكايات وأحاجي الحبوبات، منصور الصويم استطاع أن يكتب رواية مغايرة في موضوعها، ومحمد خير عبد الله الذي كتب روايات يتولى البطولة فيها (المكان) وهي روايات ساخرة، وهو نوع جديد في كتابة الرواية السودانية، والحسن البكري له

مساهمة جيدة في استلهام التاريخ في روايته «سمر الفتنة»)..

وسئل مرة الأديب «بشرى الفاضل» عن متابعته لما يُنشر فاعترف قائلاً: (أنا متابع لما ينشر، وفي حقيبتي كتاب المبدعة الكاتبة إستيلا من الجنوب، وكتاب آخرين التقيتهم هنا وفي مدني، وبعض كتابات أُرسلت لي من قبل كاتبيها، ومتابع لما ينشر في الصحف، هنالك بالتأكيد كتاب لديهم مجموعات قصصية مدهشة بالنسبة لي، فمن الأنماط القصصية التي توقفت عندها، أن يكتب كاتب ما عن موته الشخصي، وتأكيداً تملك الأجيال الجديدة رؤية أكثر تشعباً كنتيجة طبيعية لتضخم عدد السكان الذي يدفع للإجادة أكثر. أنا أعرف كل الروائيين الشباب ولي صلة بهم، منهم حسن البكري، أبكر آدم إسماعيل، وغيرهم...).

فمن خلال تلك الحوارات يستطيع القارئ أن يلتقط عدة أسماء سودانية مبدعة. فبجانب تلك القامات الأدبية الرفيعة نضيف محمود مدني، مختار عجوبة، علي الملك، طارق طيب، نصار الحاج، مأمون التلب، محمد خلف الله، فضيلي جماع، زينب علي، نفيسة الشرقاوي، بثينة خضر مكي، رانيا المأمون، ملكة فاضل عمر..... والقائمة تطول..

وحين تقرأ لكاتب سوداني قصة قصيرة أو مقطعاً من رواية، لا يتضاءل وهجها مع الأيام، بل ترى نفسك قارئاً متلبساً بها. وأروع ما يميز هذا الأدب تلك اللغة المتآمرة مع واقع تتشكّل فيه روح البيئة بطريقة خلاقة. وفي الوهلة الأولى تكاد تبصم بالعشرة أن ما كُتب هو قطعة نثرية خلابة عَرِف جيداً صاحبها كيف يدير أدواته، فيتماهى العمل مع القارئ مُحدثاً

دبيباً ما في نفسه ذي أثرٍ صاخب..

كثير من إبداعات الكتاب السودانيين وصلت إلى أوروبا، واتسعت أفئدة الترجمة لها، ولكن الدول العربية ما زالت لا تكاد تحيط إلا بالقلة القليلة من تلك الأعمال التي انتخبها ذوق ما..

ولا أكاد أجزم أن يحظى أحد أدبائها بجائزة عالمية، ونقف حينها مشدوهين تجاه الكاتب وإبداعه المجهولين عن الذاكرة العربية، كما حصل مع الروائية «هيرتا مولر» التي حازت مؤخراً على جائزة نوبل، فشدق العرب حين أدركوا تقصيرهم عن ترجمة مؤلفاتها التي التهمها الغبار مذ زمن غابر!.

فهل السبب أن ذوق القارئ العربي، في أقطار الوطن العربي، دُجِّن في مدى سنوات على أسماء بعينها، وكأن الأدب وقف عند تلك الأسماء ولم يتجاوزها؟!.

هذا إذا أضفنا أن بعض النصوص المبدعة للأدباء تكون سجينة سقف بيئتها المحلية ولا تكاد تتجاوزها؛ بسبب سياسة التوزيع المجحفة في حقها، إلا حين يقتنصها ناقد فذ أو حين تُلقِي جائزةٌ ما بظلالها على عملٍ ما..

أم أن غياب مؤسسات متخصصة في السودان هو السبب؟، ففي حوارٍ أُجري مع القاص والروائي محسن خالد في عام 2005م، يقول خالد بجسارة يحترمها القارئ: (بخصوص الساحة - النقدية- في السودان، هي بالتأكيد لن تفاجئ الساحة العالمية بابتكارٍ مباغت، ربما معنا من النقَّاد

العدد القليل، وهذه ليست الآفة ولا المشكلة، الآفة هي أنّ هذا العدد على قِلّه يناقش كتاباً واحداً دون ملل، «موسم الهجرة إلى الشمال» إن أحببتُ أن أُسمّيه لك. هم بالطبع سينتظرون نُقّاد الخارج حتى يتناولوا أسماء جديدة مثل: (أبّكر إسماعيل) أو (بركة ساكن) أو (محسن خالد)، ليأتوا هم بعد ذلك كالبكتريا التي تعقب الطاعِم، فلا يخرجون إلا بما يخرج به متسقِّط الفضلات، وإن كانوا أذكياء بالفعل ومظلومين من قبل شخص مستهبلٍ ومتجنٍّ مثلي، فليلعبوا لعبة جديدة ومعاكسة لمرَّة واحدة في حياتهم).

هذا الحوار يفتح أمامنا عدة تساؤلات عن الجهود الشخصية التي يتجشمها المبدع السوداني؛ كي ينقل أدبه من مكان إلى آخر في غياب جهود النقاد والمؤسسات.. وقد يتساءل قارؤها عن مدى تغيّر واقع الساحة السودانية مذ ذاك التاريخ..

وحينما مرَّ فضولي على عدة مقالات تناولت الأدب السوداني، لمست أنها كلها اتفقت -رغم التباعد الزمني لكل واحدةٍ منها- أن الأدب السوداني مُهمَّش وحبيس بيئته، وكان آخرها مقالة كانت منشورة في مجلة نزوى تناول فيها الكاتب أحمد شريف دراسة معنونة بـ«حول الأدب السوداني»، أشار فيها إلى أن الأدب السوداني لم يأخذ حظه من الانتشار، واستثنى من ذلك الطيب صالح ومحمد الفيتوري، ولكن الأسماء قبل وبعد هذين المبدعين لم تأخذ حقها حتى الآن؛ واستنتج أن ذلك عائد إلى صعوبة نشر السودانيين لأعمالهم، وذلك للظروف السياسية والاقتصادية

والاجتماعية، والسبب الثاني يتوافق مع ما أورده الروائي «محسن خالد» في الحوار الذي أُجري معه في عام 2005م، هو اكتفاء القراء والنقاد العرب بالاسمين سالفي الذكر..

الأدب السوداني، سواءً كقصاصين أو روائيين، الملاحظ أن الشمس أنضجت إبداعاتهم بشكل جيد، وما الدور سوى على الريح الكسول أن تنثر عبقها الرائق إلى أقطارٍ شتى في العالم العربي، فهنالك نصوص مشبعة بالمتعة والإبداع والابتكار تستحق أن تقرأ حقاً، ومنحهم صك الاعتراف ليس فعلاً جباراً؛ لأننا، بكبسة زرٍّ واحدة، نجمع حصيلة لا بأس بها من قصص وروايات منشورة في خفايا الشبكة العنكبوتية، وهذا هو غرض المقال في حدِّ ذاته..

الفصل الأول

على تخوم البلاد الكبيرة

تحوُّلات الخطاب الروائي في تجربة عبد العزيز بركة ساكن... «رماد الماء» نموذجاً [1]

د. عبد الغفار الحسن محمد محمد أحمد [2]

مستخلص:

تقوم هذه الدراسة على فرضية أن الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن، يُشكِّل بخطابه الروائي الجديد، من حيث الرؤية والشكل، تحوُّلاً في مسار الرواية السودانية.

– وأن تقنياته واستراتيجيّاته في القصّ تنتمي إلى تجربة الجيل الجديد من الروائيين العرب، هذا الجيل الذي برز بعد جيل الستينيات الذي أرسى قواعد السرد الروائي المحكم، لتدخل الرواية العربية مرحلةً جديدة تستجيب للوعي الجديد والتحولات الكبرى في بنية الوعي العربي على مستوى المجتمع والفكر والفن.

---

(1) نشرت هذه الدراسة بمجلة "أفكار وآفاق" التي تصدرها جامعة الجزائر (2)- المجلد الرابع- العدد -6 2015.

(2)أكاديمي سوداني متخصص في الأدب والنقد ويعمل استاذاً مشاركاً بجامعة وادي النيل.

- وأن رواية «رماد الماء» [1] ما هي إلا نموذج واحد من تجربته الفنية الثرية بهذه التقنيات الحداثية.

- وما تهدف إليه هذه الدراسة قراءة هذه الرواية قراءة نقدية تحليلية؛ تستجلي من خلالها عناصر الإبداع الفني الجديدة والمغايرة لأسلوب القصة التقليدي.

وستحاول الدراسة أيضاً الكشف عن طبيعة الخطاب الروائي الجديد الذي يتماهى مع الواقع بطريقة مختلفة عن طرائق السرد التقليدي عند الجيل السابق.

مقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه، وسلَّم تسليماً كثيراً، وبعد:

إن الخطاب الروائي العربي مرَّ بعدة تحولات، سواء على مستوى الموضوعات التي عالجها، أو التقنيات والأساليب التي وظَّفها في التعبير، وذلك رغم قصر عمر الرواية العربية مقارنةً بالشعر. وقد برزت هذه التحولات بشكل رسمي على يد جيل من الروائيين الجدد، هذا الجيل الذي ظهر بعد جيل الستينات الذي أرسى قواعد السرد التقليدي الواقعي المحكم، وجاء هذا الجيل بمفهوم جديد في نظرته للواقع من جانب، وفي أساليبه الفنية المبتكرة في تشكيل العمل الروائي من جانب آخر.

---

(1) عبد العزيز بركة ساكن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق عربية131، سنة 1999م.د.ط

وما تهدف إليه هذه الدراسة النظر في تجربة أحد رواد هذا الجيل في السودان «عبد العزيز بركة ساكن»، لما شكَّله خطابه الروائي من جدة على المستويين الدلالي والشكلي.

كما تحاول هذه الدراسة لفت انتباه القراء إلى عمل إبداعي واحد من أعماله الكثيرة، والتي تحتاج كلها إلى قراءات نقدية معمقة، هذا العمل هو روايته «رماد الماء» وهي إحدى رواياته التي تُمثِّل هذه الحساسية الجديدة في إبداع الرواية؛ سواءً أكان ذلك من خلال نظرتها للواقع، أو من خلال استراتيجيات القص الحديثة التي توافر عليها بناء الرواية.

ولعلنا بهذه الدراسة نُنبِّه النقاد إلى ضرورة النظر في تجربة هذا الروائي السوداني الثرَّة، والتي لا تقل عن تجربة أي روائي عربي آخر نال صيتاً إعلامياً وحظيت أعماله بالدراسات النقدية المعمقة. إلا أن آفة النقد في السودان -من وجهة نظري- أنه نقد كسول، لا يلاحق الأعمال الأدبية منذ ظهورها ويقوِّمها وينبّه القراء عليها، بل يهملها -في بعض الأحيان- إهمالاً قد يطول، حتى تستدعي مناسبة ما أعمال كاتب بعينه؛ فيلتفت إليه النقاد من بعد. ولعلَّ العديد من الأعمال الروائية لهذا الكاتب لم تُقرأ قراءة نقدية متخصصة بحسب بحثي في هذا الموضوع؛ مما استدعى هذه الدراسة حول هذه الرواية.

وتقوم هذه الدراسة على فرضية أن عبد العزيز بركة ساكن يُشكِّل بخطابه الروائي الجديد تحوَّلاً في مسار الرواية السودانية على مستويي: الرؤية والفن. وستحاول الدراسة قراءة روايته «رماد الماء» لتقف من خلالها على محورين

هما:

المحور الأول: تحولات الرؤية.

المحور الثاني: تحولات الشكل.

وتنتهي الدراسة بخاتمة ترصد أهم نتائجها. وبقائمة بهوامش البحث.

ويتبع الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، بالإضافة إلى مناهج أخرى تستدعيها طبيعة الدراسة التي تنظر في الجمالي، كما تنظر في المضمون والمستوى الدلالي.

ويدرك الباحث أن أي قراءة لنص أدبي، مهما كانت قيمتها، فهي ناقصة؛ لأنها تنظر في العمل الأدبي من جهة القارئ، الذي بدوره يهتم ببعض الجوانب التي تسترعي انتباهه، ويغفل عن جوانب أخرى؛ مما يجعل أي قراءة لا تستطيع أن تستوعب النص المقروء وتسكب دلالاته كلها، وإن كانت مهمة في إضاءة بعض الجوانب في العمل الأدبي. فمن الله نسأل التوفيق والسداد.

المحور الأول: تحولات الرؤية:

إذا كانت رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح تُمَثِّل رؤية فنية في علاقة الأنا بالآخر (السودان-بريطانيا)، فإنها تنطلق من رؤية موحدة للذات في مواجهة الآخر الأجنبي، مبرزةً الهوية السودانية كهوية موحدة غير متشظية أو منقسمة، وهذه الرؤية للذات في مواجهة الآخر -الأجنبي- هي التي كانت سائدة منذ بدايات عصر النهضة الأدبية وحتى جيل الستينيات من القرن الماضي.

وإن كانت هذه الرؤية تبدو فيها الذات متصالحة مع نفسها، غير مُبرزةٍ

لتشقُّقاتها الداخلية، فإن هذا ما تغيَّر في التجربة الجديدة عند عبد العزيز بركة ساكن؛ حيث تُبرِز جملة أعماله الروائية -لاسيما رواية «رماد الماء«- موضوع دراستنا هذه - حالة تفتّت الذات وانقسامها على نفسها، مما يفضح حجم الهوة الثقافية والاجتماعية بين مكونات المجتمع السوداني ككل.

ولعل ذلك يطرح قضية علاقة العمل الروائي بالواقع، فإذا كانت المرحلة الأولى التي مثَّلنا لها بـ«موسم الهجرة إلى الشمال» تمثل ما يمكن دعوته بـ«الرؤية الريفية أو التقليدية للعالم، وهي الرؤية المنبثقة من درجة عالية من التجانس الثقافي، الذي يمكن القول معه بنوع من المجتمع المستقر المتكامل من حيث الوظيفة السوسيولوجية: مجتمع يحكمه نسقٌ اجتماعيٌّ واحد، وينهض على آليات الاعتماد الفردي المتبادل بين أفراده وجماعاته وشرائحه الاجتماعية المختلفة. وهو اعتمادٌ لا يخلو من توتر ولكن توتراته لا تبلغ درجة الصراع، وغالباً ما تنفث لمصلحة استمرارية الرؤية الريفية ذات الطبيعة الرعوية والسلطة الأبوية بالمعنى الرمزي والحرفي معاً». (2)

أما المرحلة الثانية، والتي يمثّلها هنا الروائي عبد العزيز بركة ساكن الذي ينتمي إلى جيل الحداثة، وهو الجيل الذي برز إلى الوجود بعد الحرب العالمية الثانية، وقَوِيَ تَمَثّله لمفاهيم مغايرة عند الأجيال التالية في مرحلة ما بعد السبعينيات من القرن الماضي وحتى الآن. فإن رؤيته للواقع مغايرة تماماً لرؤية الجيل السابق فيما يمكن أن يُطلق عليها «الرؤية الحضرية أو الحديثة

(2) صبري حافظ، (الرواية والواقع... متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية، مقال ضمن كتاب الرواية العربية "وممكنات السرد" الجزء2، المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت 2009م، ص180.

للعالم، وهي نابعة من تعدد المناخات الثقافية والغياب النسبي للتجانس الثقافي الناجم عن تفتت الواقع الاجتماعي وتجزئته، وتعددية أنساقه التي غاب عنها تكامل المجتمع التقليدي النسبي. وبلورت كل شريحة منه استقلاليتها الخاصة، وانتهت من ساحته إلى غير رجعة آليات الاعتماد الفردي المتبادل، فلم يعد ممكناً الحديث عن نسقٍ اجتماعيٍّ واحد، ولا عن سلّمٍ مُوحَّد للقيم والمكانات الاجتماعية؛ كما كانت الحال في المجتمع التقليديٍ القديم. بل أصبح الأمر متعلقاً بمجموعة معزولة من المجتمعات الصغيرة المتجانسة نسبياً في ما بينها، لكن الواعية، في الوقت نفسه، بحدة الخلافات بينها وبين غيرها من المجتمعات الصغيرة، التي تشارك معها في تكوين المجتمع الأكبر»...[3]

ومن هنا نجد أن التوتر في هذا المجتمع الجديد قد بَلَغ درجة الصراع، وأصبح محكوماً بآلياته المحركة، حيث أصبحت قوى الوحدة الاجتماعية ذات فاعلية محدودة وسادت قوى الصراع والتمزق، واكتسبت العلاقات الاجتماعية طابعاً تقنينيّاً بدلاً من طابعها العُرفي والإنساني القديم.[4]

فرواية «رماد الماء» لعبد العزيز بركة ساكن تمثّل هذه الحساسية الجديدة في النظرة إلى الواقع، وما تعانيه الذات من تفتّت وتمزق، وهي تُصوِّر تحول المجتمع الجنوبي السوداني من مجتمع أبوي، كل سلطاته بيد سلاطينه وحكامه المحليين الذين لا يُعصَى لهم أمر، إلى مجتمع بنوِي تسودُه الفوضى وعدم الثقة في مكونات المجتمع الأخرى، نتيجة تبدّل المنظور للقضية الوطنية بين جيل

(3) نفسه، ص181.

(4)نفسه ص184.

الآباء وجيل الأبناء، الذين ابتعثتهم القبيلة ودفعت لهم من تبرها وأبقارها حتى يتعلموا في الخارج ثم يعودوا ليزيلوا ظلمات الجهل والتخلف والمرض، ولكنهم عادوا ليس من أجل حلِّ هذه المشكلات الملحة في مجتمعهم، وإنما من أجل خوض حرب التحرير ضد الحكومة المركزية؛ حيث أنهم أحسوا بحجم الهوة الثقافية والدينية والاجتماعية والعرقية بينهم وبين أبناء وطنهم في الشمال، والذي تشير إليه الرواية إشارة رمزية باسم مستعار هو (الشرق).

يصف لنا بركة ساكن، من خلال هذا المقطع السردي، هذا التحول منذ أول اجتماع أجراه هؤلاء العائدون مع أهلهم في الدغل على النحو التالي:

«عندما تعلّمنا عرفنا، تفتّحت أعيننا على أشياء كان يعمينا عنها الجهل، فرأينا الدغل كما يجب أن يُرى، ثرواته وأهمها البترول والذهب، الثروة الغابية والحيوانية، وهذه الأمور لا تُقدَّر بثمن أو تُعد، ولكن لماذا نظل نحن سكان الدغل أفقر الفقراء، ونحن أغنى الأغنياء؟، لماذا نحن جائعون ومتخلفون عراة وجاهلون؟.

ثم تحدث العائدون عن حرب الإبادة الشاملة وأعادوا ذكرى حرب 1950م بتفاصيل نسيها من حَضر الحرب من الشيوخ، واندهش لدقتها المتذكرون، كانوا يعرفون كل كبيرة وصغيرة عن حرب 1950م (ولو لا أنكم لا تستطيعون القراءة والكتابة لعرضنا لكم الوثائق الآن)، ثم تحدثوا عن حرب 1952م التي عُرفت في التاريخ بحرب التهجير، والتي أُجبرت فيها كثير من القبائل الدغلية على هَجر الدغل والإقامة على هوامش مُدن الشرق المتحضر والخضوع لبرامج تثقيفية تهدف لطمس هوية الدغليين

وتشريقهم، مسخهم» (ص 192-191).

ويمضي الراوي في سرد حكاية عودة هذا الجيل الذي لا ينتمي إلى الثقافة الأبوية، التي تؤمن بالاستقرار والرضا بالحياة والتعايش مع الشرقيين، والسعي لتحسين أحوال الدغل من حيث التعليم والصحة وغير ذلك مما سَهِر على تحقيقه الكواكير وزعيم الدغل. ولكنه جيل مختلف، تعلَّم ووعي لجوانب خفية في علاقته مع الآخر (الشرقي) الذي هو، في الأصل، جزءٌ من الذات بمفهوم الوطن الموحد.

وتواصل السرد ليكشف عن حجم الوعي الجديد بالواقع، والرؤية الجديدة التي تؤمن بالتحرر والاستقلال والتمايز العرقي والطبقي والديني بين مكونات الذات الوطنية: «الآن تفتّحت أعينُ أعيننا، والآن تفتّحت آذانُ آذاننا، وجئنا لنبصركم ما أبصرنا ونُسمعكم ما سمعنا، جئنا لنوحِّد القول والرؤية، فآن الأوان لكي نتحرر، لكي ننشأ دولتنا التي تخصّنا ونستمتع بثرواتنا التي تسرقها الآن حكومة الشرق» (ص192).

ورغم أن هذا السرد روائي وخياليّ إلا أنه يتماهى مع الواقع، بالشكل الذي أراد القاص أن يُعبِّر عنه، ويكشف من خلاله أن طبيعة الحرب لم تكن نتاج رفض مجتمع بأسره للتوحد في الذات الوطنية؛ ولكنه نتاج ثقافة جديدة هي ثقافة الأبناء الرافضة للتفكير الأبوي الذي كان هو السائد قبل ظهور هذا الجيل. فالكاتب هنا يريد أن يُجسِّد، من خلال عمله السردي أو الإبداعي، رؤيته الفكرية والاجتماعية التي تُعبِّر عن كل هذه التحولات. فهو يريد أن يُعبِّر من خلال هذا الجدل بين الجيلين عن هذه الثقافة الجديدة التي تؤمن

بالمغايرة والاختلاف عن المجموعات الأخرى المكونة للوطن الواحد. والمغايرة أيضاً لرؤية جيل الآباء، الذي لا يطمح للتحرر أو الاستقلال، ولا يرى شيئاً من ذلك، بل كل ما يراه هو إصلاح حال الدغل بفتح المدارس والمستشفيات وتطوير الصناعة وغيرها؛ مما يجلب الرفاهية والسعادة لهذا المجتمع الذي يرونه مستقراً ولا ينقصه غير ذلك. يَصِف الراوي لنا ذلك في المقطع التالي على لسان السلطة الأبوية: «نسي الأبناء أننا هنا ما زلنا لا نفهم الكلام المعقد، والناس جميعاً هنا يريدون أن يعرفوا منكم باللغة التي يعرفونها، هل ستفتحون بيوتاً للتعليم، هل ستفتحون بيوتاً للشفاء، هل ستستغلون التبر في تعمير الدغل وإنشاء الصناعات المفيدة؟ هل ستحاربون الملاريا والجدري والسل ومرض العظام، هل ستبدؤون ذلك اليوم؟ قولوا لهم ذلك وستسمعون النقارة تدق تحت كل شجرة، وكل قصب الدغل سيتحول إلى مزامير وإيقاعات، قولوا لهم ذلك وسترون البنيات الجميلات يرقصن التاتاتا، قولوا لهم ذلك وسترون كيف يلعب الأطفال لعباً لا يحلم به أحد.»(ص192).

استطاع الكاتب أن يجسّد، من خلال هذا الحوار بين جيل الآباء وجيل الأبناء، مدى الاختلاف في الرأي بين الجيلين؛ فرأي جيل الآباء لا يرى قضية تستدعي الصراع مع الآخر (الشرق) وإن كانت الرواية تشير في أجزاء منها إلى وجود توترات وعدم ثقة من قبل هؤلاء الدغليين تجاه الشرقيين، ولكن لم يصل الأمر في مخيلتهم إلى الحرب، بل كل ما يحلمون به أن يكونوا في مصاف الشرقيين، أن يتوفر لهم التعليم والعلاج والصناعات المتطورة، ومن

ثم تُحلّ المشكلة.

ويمضي السرد في الكشف عن الجدل بين جيل الآباء وجيل الأبناء عن ضرورات الحرب وأهمية التحرير والاستقلال من جانب، وبين ضرورات الحياة المتمثلة في التعليم والعلاج والتطور من جانب آخر. ولكن تنتصر إرادة الأبناء التي تقصي رأي الآباء جانبا وتعمل للحرب، وتُخرِّب الحياة الاجتماعية الوادعة التي كان يحياها الدغل قبل الحرب كما صورته الرواية؛ فيصير الواقع كما يصفه الكاتب:

«لا شيء، لا شيء

لا شيء غير هياكل الأشجار المحترقة.

أشجار الحبحب، المهوقني، المانجو والتك العملاقة.

لا شيء غير هياكل من الفحم والرماد.

أما القشدة والأناناسات والبابايات وغيرها من الشجيرات والعشبيات الهشة التي تنمو على جوانب التلال الخصيبة الممتدة ما بين الدغل الأوسط والشرقي عبر قرى لا لا، فترا، وكهوف الكا المتفرقة فيها وراء بحيرة التماسيح، قبيلة الكا المرعبة، تمتدّ خلفها سلسلة جبلية وعرة، يقولون إنها أم البحيرات تحتضنها منذ أن خلق الله رجلاً أسود جميلاً وسيدة سوداء ورمى بهما من السماء في إفريقيا، على قمة شجرة جوغان، هذه الشجيرات الهشة لا وجود لأشباح هياكلها لأن النيران التهمتها تماماً، النيران التي يطفئها المطر ثم تشعلها قذائف الراجمات، قنابل الأنتينوف البرميلية والشحنات النووية الصغيرة محدودة الأثر، التي تمَّت صناعتها لتفعيل الحروب التقليدية في

رقعة من الأرض محدودة، عشرة أيام على التوالي الأرض سوداء ليس نتيجة خصوبة أو أن الله خلق لها طيناً في بشرة الإنسان لكن لأنها محترقة».(220).

في هذا المقطع الأخير من الرواية تتجلى روح الكاتب الإنسانية، ونظرته الخاصة للواقع والتي يتجلى فيها الرفض لهذا الواقع المأساوي للحرب التي أحرقت الوطن: طبيعته وإنسانه وقيمه، وباعدت بين مكوناته الاجتماعية، كل ذلك بفعل آخر خارج دائرة الذات يصنع السلاح؛ ليدير به هذه الحروب التقليدية بين مكونات المجتمع الواحد.

وهنا كأنّ الكاتب يريد أن يكشف لنا رؤيته حول هذا التفتت الداخلي في المجتمع الواحد، وأن سببه (الآخر) الذي خرج بجيوشه وعساكره، ولكنه واصل دوره التفتيتي للشعوب المستعمرة بعد أن عرف عنها كل صغيرة وكبيرة متصلة بالفروق العرقية والدينية واللغوية والثقافية بين أبنائها.

من جهةٍ ثانية، نَظَرت رواية «رماد الماء» في تعددية الذات في الوطن الواحد، واستطاع الكاتب، من خلال محكياته السردية، أن يكشف عن عمق الشروخ التي خَلَقت كثيراً من الحواجز أمام فرصة وطنٍ موحد فكراً وديناً وثقافةً ولغة، يُطلق عليه اسم البلاد الكبيرة.

واستطاع أن يعبّر من خلال سرده التخيلي عن حجم المفارقات بين الإنسان الذي ينتمي إلى الشمال، والإنسان الذي ينتمي إلى الجنوب، من خلال شخصية أحد أبطال الرواية «سلطان تيّه». ذلك الشاب الذي ينتمي إلى الشمال أو (الشرق) كما هو في الرواية، وصفه الكاتب بأنه من أسرة غنية تقيم في الشرق، وإن كانت له جذور دغلية حيث أن أمه تنتمي إلى قبيلة الكا

آكلة لحوم البشر، ولكنها تتنكَّر الآن إلى هذه الخلفية العرقية.

وكذلك حال صديقه «الصادق الكدراوي» الذي كان يرافقه في كثير من رحلاته، في الغرب والجنوب، ولكنه تخلَّف عنه في هذه الرحلة. والراوي إذ يستحضر شخصية الصادق الكدراوي يستحضره على هذه الصورة: «وكان ذا حظوة لدى النساء، طارحاً نفسه كمشروعٍ للحب والعلاقات البناتية؛ مشروع، كما يقول الصادق، قومي، أقسم بينه وبين نفسه أن يعاشر من كل قبيلة في البلاد الكبيرة امرأة، أضعف الإيمان قبلة عميقة» (ص-19 20). فالكاتب عندما يقدمه بهذه الشخصية يطرح فهماً وقلقاً جديدين للجنس والعلاقات الاجتماعية، بعيداً عن الاستخدام المجاني لقصص الحب والعلاقات الجنسية، يريد أن يطرح قضية تفتت المجتمعات داخل البلاد الكبيرة ومعاناتها وانشطارها؛ فالصادق الكدراوي يسعى بأفعاله هذه إلى توحيد البلاد عاطفياً: «إنها دعوة من أجل توحيد البلاد عاطفياً، بلاد عجز بها الدين والمنطق والثقافة والعرق، فلنجرب المرأة» (ص20). بهذا الأسلوب والسلوك من قبل الصادق الكدراوي يريد أن يطرح رؤية في معالجة تفتت المجتمع في البلاد الكبيرة، لِمَ لا تنداح هذه الأعراق وتختلط دماؤها حتى يصبح مجتمعاً موحّداً، بدلاً من هذه الفروق البارزة بين مكوناته الاجتماعية التي لم يستطع الدين ولا الثقافة أن يعالجاها من وجهة نظر الصادق الكدراوي؟.

ثم إن «سلطان تيه» في علاقته مع الآخر «الجنوبي» أو الدغلي - كما يطلق عليه الراوي - تبدو الكثير من الإشارات التي وظَّفها الراوي للتعبير عن

حجم التمايز بين سكان الدغل وسكان الشرق؛ فسكان الدغل -كما تصفهم الرواية- أصحاب ثقافة بدائية وثنية، عراة، يحمون قبيلتهم بأسلوب أسطوري سحري من خلال حارس هو الذئب، الذي عندما هاجم سلطان تيه في أول ليلة يبيت فيها في الدغل، أطلق عليه النار فأرداه قتيلاً، وهو لا يعرف حقيقة أنه ارتكب جرماً كبيراً كبيراً، فهذا الذئب ليس مجرد حيوان مفترس عادي، وإنما يمثل شيئاً مقدساً، غاب عن سلطان تيه الذي وَلَج المكان من غير أن يتبين موطئ قدمه، ولم يتعرف على ساكنيه، ولكنه عندما رأى في الصباح مجموعة من المحاربين يحيطون بالمكان ورأى ذلك الكهل القادم الذي وقف له الجميع احتراماً، إنه الكواكيرو بلغتهم وهو سلطان هذا الدغل وسلطان قبيلة لالا التي يحرسها هذا الذئب الذي تحيط به روح برمبجيل إله القبيلة.

ويحاول الكاتب، بأسلوب تصويري مشوق، أن يصف موكب المحاربين وهم يحملون لحم الذئب في شكل شرائح على عيدان من البامبو... على سلطان تيه أن يأكل هذا اللحم حتى تحلّ فيه روح الذئب الحارس. ويصف الموكب الحزين المصحوب بإيقاع (النُّقّارة)، ويصف النساء وقد خرجنَ حزانى يُصدِرنَ أصواتاً تدلُّ على عمق الحزن، وعمق الجرم الذي ارتكبه هذا الغريب. ولو أنهم لم يتفهموا عدم قصده، وجهله بقيمة هذا الذئب الروحية عندهم؛ لكان مصيره القتل على أقل تقدير، إلا أن حكمة الكواكيرو هي التي قضت بإبقائه على قيد الحياة، وأن يُعاقب على فعلته بالسجن في كهف أعلى التلة التي تقع على سفحها القرية التي يقيم بها هؤلاء الدغليون، وألا

يُفكَّ أسره حتى يكمل أكل لحم الذئب.

ولكي يُعمِّق الكاتب هذه المفارقة بين سلطان تيه، كممثل لثقافة الشرق، وبين سكان الدغل، يستحضر بقاءه في الكهف مقترناً بقصة عجيبة؛ إذ يخيّل إليه أن هذا هو الكهف الذي نام فيه أهل الكهف في استدعاء لتلك القصة القرآنية التي جاءت في سورة الكهف، ولكنه يستبعد هذا؛ لأنه يعرف أن مكان الكهف المذكور في القرآن في مناطق بعيدة عن هذا المكان، على جهة البحر المتوسط، ولكنه يحسّ بوجودهم معه في هذا الكهف ويسمِّيهم بأسمائهم ويحاورهم ويحاورونه، يُقنِع نفسه أن ما يحسّ به من وجودهم (مجرد بيان)، وهنا يمزج الكاتب بين الواقع والأسطوري وما هو موجود في الثقافة السودانية؛ من أن الصالحين يحلُّون في عدة أماكن ويبيّنون فيها، ويعتقد من يكون في هذا المكان بوجود هؤلاء الصالحين. ثم يشير الراوي إلى كثير من التفاصيل التي تؤكد ثقافة سلطان تيه المغايرة لثقافة سكان الدغل؛ كان يهيئ لنفسه مكاناً يصلي فيه، ثم يكرر عدداً من التعاويذ التي يتحصَّن بها الإنسان المسلم، ويسترجع كثيراً من الأوراد التي كان والده الصوفي يكرّرها كثيراً، ويتمنى في هذا الظرف لو أنه كان قد حفظها جيداً حتى تسعفه من هذه المخافات التي تورط فيها.

كما يوظف قصة الفتاة سنيلا بنت مستر جين؛ ليبرز من خلالها بعض الفروق الثقافية بين ثقافة سلطان تيه (الشرقي) وسكان الدغل. هذه الفتاة التي تركها والدها في الدغل بعد أن اختار أن يصبح شخصاً بدائياً، وهي تربَّت تربية دغلية، إلا أن محاربي القبيلة يعافونها لأن لونها لا يشبه لونهم

الأسود الجميل ويعتبرونها برصاء، عندما تقع عليها عين سلطان تيه يجنّ بها جنوناً، ويتمنَّى لو ظفر بها، هذه الغجرية البرصاء الجميلة المتوحشة كما يصفها. وعندما تهيئ له فلوباندو فرصة اللقاء بها، وتقدمها له في كهفه، يقف عاجزاً أمامها لا يستطيع أن يفعل لها شيئاً، ولا أن يروي شبقها فهي ما زالت عذراء وغير مرغوب فيها من قبل محاربي الدغل.

ولكن ما السبب الذي يجعله عاجزاً إلى هذا الحد؟ هذه الفتاة هي السبب في بقاء سلطان تيّه في هذا الكهف وعدم محاولة الهروب من هذا الدغل، وهي التي طالما حلم بها وأحبها حباً صادقاً وتمنى أن يتزوجها، لماذا يقف هنا عاجزاً وهي بين يديه مهيأة لكل ما يتمناه الرجل من المرأة؟ يوظف السارد أسلوب الحوار الداخلي ليكشف عما تنطوي عليه نفس سلطان تيَّه في تلك اللحظة، وليتضح أن الحاجز الذي منعه هو حاجز ثقافي، هو موروثه الديني الذي يُحرِّم الزنا، أهل الكهف الذين ضجّوا فيه (لا تزنِ لا تزنِ)، خطيب الجمعة في بلده والذي يتذكر منه عقوبة الزاني، كل هذه العوامل جعلته يهرب من أمامها ويرفض مواقعتها، الشيء الذي تمناه بكل جوارحه طيلة بقائه بالدغل لم يستطع أن يفعله. تتهمه فلوباندو الفتاة السوداء الجميلة المترجمة بأنه عنين، بل تتهم الشرقيين كلهم بأنهم باردون جنسياً، وترجع ذلك إلى نوعية الطعام الذي يتناولونه، ولكنها لا تستطيع أن تستوعب هواجس سلطان تِيَّه ومانعه الحقيقي: وهو ثقافته الدينية المختلفة تمام الاختلاف عن تصورها لمثل هذه العلاقات الإنسانية.

كل ذلك لم يجلب لسلطان تيَّه عداءً حقيقياً مع أهل الدغل، وحب سنيلا

وفلوباندو له دليل على أن كل من في الدغل يبارك علاقته هذه، ولا يرى فيه إشكالاً، طالما أنه قادر على طاعة السلطة الأبوية المتمثلة في الكواكيرو الزعيم الأوحد لقبائل لالا، والذي طلب منه أن يفتح بيتاً يُعلِّم فيه الصبيان مقابل أن يزوجه من سنيلا التي عشقها، بل ويمكنه أن يزوجه فلوباندو أيضاً، في مجتمع لا يرفض تعدد الزوجات بل يتباهى بذلك. ولكن سلطان تيَّه يرفض في داخله هذا العرض الذي لا يستطيع رفضه صراحة، لأنه يرى نفسه ذلك المثقف مشروع (البروف) مكانه قاعات الجامعات وليس هذه الأدغال والأوحال.

وهنا يظهر أن المجتمع الدغلي، حتى هذه المرحلة من السرد الروائي، ما زال مجتمعاً أبوياً مستقراً على أعرافه وتقاليده، ولا يرى في ابن الوطن الغريب عن الدغل عدوَّاً، لدرجة إقصائه أو قتله أو ما شابه ذلك، بل يمكن إدماجه في المجتمع إن رأى ذلك.

ولكن هذه المرحلة تغيَّرت بعد مجيء الأبناء الذين خرجوا ليتعلموا، ثم يعودوا ليعمروا الدغل، فقد كانت عودتهم - كما بيَّنا - إيذاناً بتحول هذه الروح المتسامحة الأبوية، إلى روح الأبناء التي تؤمن بتباين الآخر تبايناً يحول دون التسامح والوحدة في ظلّ وطنٍ واحد اسمه البلاد الكبيرة كما يطلق عليه الراوي.

فسرعان ما تحوَّلت بمجيء الأبناء إلى الدغل هذه العلاقة مع سلطان تيَّه إلى علاقة قطيعة؛ حيث طلب منه «تيم» -وهو أحد العائدين وممن يجيدون أكثر من لغة أوربية- بعد أن حقق معه، وعلم أنه ليس بجاسوس لحكومة

الشرق، طلب منه مغادرة الدغل فوراً، ولم يمهله إلا ليلة واحدة.

سنيلا، التي كانت مرفوضة من قبل محاربي الدغل، تغيرت النظرة إليها من قبل هؤلاء الأبناء العائدين من الغرب، والمشربين بحب الثقافة الأوربية التي تجلت من خلال السرد، في موسيقاهم التي يقلدون بها الموسيقى الغربية، وهي بعيدة عن ذوق الدغليين الذين كادوا ينصرفون عنها، لو لا أن جذبهم رقصهم الغريب أيضاً والمليء بالميوعة والذي لا يشبه رقص محاربي الدغل. كلماتهم وإيقاعاتهم كلها خارج إطار الذوق المحلي الدغلي، الذي طالما أثرى حياته بالإيقاعات المختلفة في مواسم الحصاد والمطر وغيرها، ولكن ما يغني به هؤلاء لا ينتمي إلى شيء من ذلك. الفتيات الدغليات بُهِرن ببريق الحضارة الوافد عليهن مع هؤلاء العائدين، الذين حملوهن على متون سياراتهم «الجيب» واختلوا بهن تحت أشجار الجوغان البعيدة، في سلوك لم يكن معهوداً في العلاقات الاجتماعية من قبل، حتى ثقافتهم الجنسية غريبة لا عهد لمحاربي الدغل بها.

وهكذا بدت علاقة هذا الجيل من خلال السرد الروائي، منتمية فكرياً وروحياً وفنياً واجتماعياً لثقافة الآخر (الأجنبي) الذي طالما عرف المجتمع الأبوي أنه هو العدو الأوحد الذي لا ينبغي أن يركن له أو يقع في فخاخه. فقد كان جيل الكواكيرو يرفض هؤلاء البُرص، لا يرى فيهم غير تجَّار رقيق أو صيادين هدفهم سرقة ثروات الدغل الطبيعية، أو شركات أخشاب تقوم بسرقة ثروتهم الغابية. كل ذلك السرد الذي حوى مثل هذه التفاصيل يؤكد أن علاقة الأنا بالآخر (الأجنبي) في فترة المجتمع الريفي الرعوي لم تكن

علاقة جيدة. فعندما جاءهم مستر جين وزوجته ماريانا استقبلوهما بحذر؛ لأنهم يعرفون أن هؤلاء البُرص لا يمكن أن يأتي منهم خير، وأنهم عندما يأتون يبنون بيتاً يقولون: إنه للرب، في إشارة إلى التبشير المسيحي الذي انتشر في تلك الفترة. ولكن الكواكيرو وافق على احتضان آل جين عسى أن تكون نهضة الدغل على أيديهما؛ فهم قوم أولو حضارة، عسى أن يفتحا بيتاً للتعليم. ولكن عندما اجتمع الصبية لمستر جين في بيت الرب حذرهم من التعليم وأغراهم بحياة البدائية، وهو نفسه قد قرر أن يحيا بدائياً، حيث قام بمقايضة كل أمتعته وملابسه بأشياء دغلية، وأصبح هو ومسس جين عاريان تماماً مما أثار دهشة الدغليين الذين لم يروا مثل هذا العري في البرص من قبل. ويُعمِّق الكاتب أسطرة هذه الحادثة بأن جعل آل جين يختفون في الأدغال البعيدة وأنهم أصبحوا ذوو شعور كثيفة، ويقال: إن بعضهم شاهد لهم أذناباً، مما يجعل تحول الإنسان إلى قرد متصوراً، في نظرية معاكسة لنظرية دارون حول التطور(5).

والكاتب إذ يستحضر مثل هذه القصة العجائبية الغربية إلى متن سرده الروائي لا يأتي بها هكذا من غير مسوّغ فنيّ، فالرواية العربية الحديثة اتجهت اتجاهاً مغايراً لما كان سائداً في الفكر الأوربي من سيطرة العقل وتهميش الثقافات المحلية للشعوب. فبعد إفلاس المشروع الغربي حضارياً اتجه الكُتَّاب إلى تراثهم الديني والشعبي ينهلون منه ويؤكدون العلاقة النسبية بين

(5) أنظر تشارلز داروين، أصل الأنواع، ترجمة إسماعيل مظهر، مكتبة النهضة بيروت-بغداد، 1973م، ص-11 12.

الأنا والآخر [6]؛ فما عند الآخر ليس بالضرورة أن يكون هو الصحيح، وما عندي (أنا المهمش) هو الخطأ. فمستر جين هذا يحمل الدكتوراه في العلوم النووية وهو عالم خطير في السلاح، وكذلك زوجه ماريانا باحثة علمية في مجال التسليح النووي، أصيبت بأشعة خطيرة كان علاجها بالرجوع إلى الطبيعة النقية؛ ليتخلص جسمها من هذه السموم. وهذا هو السبب الرئيس الذي استطاع أن يقنع به الكواكيرو للبقاء بينهم، هذا الرجل الذي وصل إلى قمة المجد العلمي والتطور العقلي، ما الذي يدفعه إلى أن يتحول إلى كائن بدائي أشبه بالقرد؟!.

على كلٍّ فهذه الرواية مليئة بالإشارات الثقافية المهمة في فهم علاقة الأنا بالآخر من جانب، وعلاقة الذات بنفسها وتفتتها وانشطارها من جانب آخر.

المحور الثاني: تحولات الشكل:

اتخذت الرواية الجديدة معماراً فنياً مُطَوَّراً، وأقلعت عن أسلوب السرد التقليدي، وذلك عبر كسر عمود السرد التقليدي (السرد المحكم)، وذلك عن طريق تقطيع السرد، وتداخل الأزمان وانقطاع تسلسلها وتعدد الرواة، وتقسيم الرواية إلى وحدات ومتتاليات تشكل حلقات متداخلة، عازفة عن الفصول المتعاقبة التي تقوم على الحادثة والتطور السببي والتسلسل الزمني؛ حيث يقوم كل فصلٍ فيها ببناء محور من محاورها أو الكشف عن شخصية

(6) أنظر بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، ط1، منشورات المجمع الثقافي أبو ظبي 1995م، ص 336-335

من شخصياتها، كما شاع استخدام تيار الوعي أو ما يسمَّى بـ(الديالوغ) أو الحوار الداخلي، وشاع أيضاً استخدام النهايات المفتوحة [7].

وقد استطاع عبد العزيز بركة ساكن، أن يوظف كل هذه التقانات الحديثة في عمله الروائي (رماد الماء) موضوع دراستنا هذه، وسنحاول الكشف عن هذا المعمار الجديد في بناء هذه الرواية من خلال رصد التحولات المهمة في نواحي السرد والزمان والمكان والشخصيات واللغة في هذه الرواية من خلال هذه القراءة النقدية التحليلية.

× تعدد طرق السرد وتقطيعه:

نلحظُ، منذ الوهلة الأولى لقراءة رماد الماء، أن كاتبها قد أقلع عن منهج السرد المحكم الذي يقوم على تطور الحادثة حتى يصل بالقارئ لمرحلة العقدة، ثم يعقب ذلك بمرحلة الكشف والتنوير، والذي غالباً ما يكون فيه السارد هو المتحكم في سير الأحداث والشخوص. فقد جاء البناء الفني هنا مغايراً تماماً لذلك الأسلوب التقليدي، حيث تبدأ القصة بمشهد تصويري سينمائي يصف عبر ما يطلق عليه بعض النقاد [8]: «عين الكاميرا، أو التصوير السينمائي» ما آلت إليه صورة الواقع (المكان) بعد الحرب في جنوب السودان من خراب وجثث وقتل وحرق وبقايا سلاح ورماد؛ ليرسم صورة ذهنية استباقية في مخيلة القارئ عن طبيعة موضوع روايته (رماد الماء) بما يحمله

(7) يوسف حسن نوفل، القصة بعد جيل نجيب محفوظ، دار المعارف، د.ط، د.ت، ص 7(بتصرف).

(8) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول (مرجع سابق) ص305

عنوانها من دلالة رمزية على هذه الصورة التي رسمها. حيث تبدأ الرواية من حيث ما آلت إليه الأمور في نهايتها مما يلغي مسألة التعاقبية والسببية القائمة في السرد التقليدي.

قَسَّم الكاتب الرواية إلى فصول ووضع لكلِّ فصلٍ عنواناً يكشف عن الموضوع الذي يُعبِّر عنه النص، وأن العلاقة بين هذه الفصول ليست علاقة تعاقبية تقوم على التطور السببي والتاريخي، بل نجدها علاقة متداخلة، حيث تشترك مجموعة من الأصوات في سرد حكايات متفرقة، ومن مجموع هذه الحكايات التي لا تسير لنهاية محددة يمكن للقارئ أن يُكوِّن قصته الخاصة التي يكشف من خلالها عن محتوى هذا الشكل ودلالاته المتعددة؛ حيث تقوم اللغة بدور فاعل في تعميق الدلالات، فهي ليست كاللغة التقليدية البسيطة التي لا قيمة لها في نفسها، بل لغة تحمل كثيراً من الإشارات والرموز والإيحاءات التي تحتاج من القارئ إلى فهم مراميها المرتبطة بالثقافة الشعبية أو بالسرد التراثي أو الصوفي، أو غيرها من هذه الحقول التي أفاد منها الكاتب في معجمه الروائي. كما أنها لغة أقرب إلى لغة الشعر من حيث اهتمام الكاتب بالوصف التصويري الدقيق المليء بالصور التي تُحيل إلى ثقافة المكان وثقافة الشخصيات وتعمق معاناتها.

فقد جاءت فصول الرواية بالترتيب تحمل العناوين التالية: السلم هو جثة الحرب، مقتل الحارس، أهل الكهف، البحيرة، الغرباء، خيانة النص، خيانة النص مرة أخرى، الرجل لا يغضب لكنه يتعلم، الجذور، تيري الكا وأشياء أخرى، تيري، لا، لا، لا، لا، الرأس العجوز يفكر، البداية، أزولوما الحرب،

السلم هو جثة الحرب.

فبعد الفصل الأول الذي يغيب فيه الراوي تماماً، ويعتمد فيه على الوصف التصويري، تبدأ في الفصل الثاني وحتى الثالث قصة سلطان تيَّه عن طريق السرد التقليدي (بضمير الغائب)، حيث أراد الكاتب من خلال هذه القصة الدخول إلى المكان واستكشافه من خلال رحلة سلطان تيَّه ذلك الشاب الذي ينتمي إلى الشرق (والشرق هنا اسم تجريدي ليس مقصوداً بل هو إشارة للشمال)، حيث يدخل سلطان تيَّه الدغل في المناطق الاستوائية من غير سابق خبرة بالمكان وطبيعة ساكنيه وثقافتهم ونظرتهم للآخر، كل ما يحمله خريطة للمكان؛ حيث يهدف للوصول إلى بحيرة التماسيح موضوع بحثه في الدكتوراه، بلا رفيق في هذه الرحلة، حيث تخلَّفَ عنه صديقه الصادق الكدراوي، الذي عادة ما كان يرافقه في رحلاته السابقة، بسبب مرض العظام، فعادة ما يتحول السرد عن طريق ضمير الغائب إلى ديالوغ أو سرد ذاتي يستحضر فيه سلطان تيَّه صديقه وطرائق تصرفه في كل موقفٍ يمرّ به، أو بحوار مباشر مع الفتاة السوداء المترجمة فلوباندو التي تجيد اللغة الإنجليزية، وتمثل حلقة الوصل بين سلطان تيَّه والمجتمع الدغلي. كل هذا التنوع في طرق السرد يضفي على النص حيوية ويُبعد عنه الرتابة المملة. ولنضرب مثلاً بهذا المقطع الذي حوى عدة أنواع من طرق السرد: عن طريق ضمير الغائب وعن طريق الحوار الداخلي يضاف إلى ذلك الوصف التصويري من قصة فصل أهل الكهف: «لا يدري متى أخلد إلى النوم. عندما استيقظ، كانت الشمس على هامات الأشجار... قربه على بعد ثلاثة أمتار ترقد جثة الذئب: قذرة

ومتفحمة وعنيدة. حوله خارج السياج كانوا -جميعهم على ما يبدو- ذكوراً يحيطون خصورهم بقلائد من الخرز وأنياب الحيوانات المتوحشة، ويخفون ما بين السرة وما فوق الركبة بقليل، بجلود أو أردية من النباتات، من أعناقهم تتدلى التمائم، يقفون حول السياج حاملين حراباً لها مقابض طويلة من القنا، البعض يحمل سهاماً، والبعض يحمل فؤوساً وأسلحةً بدائية. ينتعلون جلوداً سميكة، ربما كانت مصنوعة من جلد فرس البحر أو الجاموس، سود مثله، غير أن قاماتهم عالية بعض الشيء وأجسامهم نحيفة متناسقة تشعّ: قوة ورشاقة كأنهم نمور، تقاطيع وجوههم وسيمة قاسية حادة. بدا من الواضح لديه أنهم محاربون من قبيلة بدائية تقيم بمقام ليس ببعيد، سمعوا إطلاق الرصاص أو رأوا لهب النار بالليل. يستطيع أن يؤكد لنفسه أنهم ليسوا أكلة لحوم البشر: (الكا) تقيم بعيداً جداً عن هذا الموضع، حسب وعيه بجغرافية المكان السكانية، ربما كانوا من قبيلة (لالا)، لكن السؤال الساخن الآن هو: ماذا سيفعلون بي؟ هل سيرمونه بالحراب، إذا خرج من ناموسيته ظنّاً منهم أنه سيبادرهم بالهجوم؟ هل أبدأ أنا بإطلاق النار، رصاصتان في الهواء ترعبهم فيهربون فزعاً، ثم أهرب أنا بدوري؟، أم أنتظر لأرى ردَّ فعلهم؟ لا، لا، قد يكون ردي متأخراً -بعد فوات الأوان- تريث يا سلطان تيَّه، تريث، ترى ماذا سيكون تصرف الصادق الكدراوي إذا كان في ورطتي؟ إذا كنا معاً لا بد أنه سيختلق فعلاً يجعلهم يرمون أسلحتهم ويعانقوننا واحداً واحداً، من ثم يأخذوننا إلى مساكنهم ويؤمنون لنا الطعام والشراب، ثم يكرموننا بأجمل فتاتين في القرية كعادة كثير من القبائل البدائية في إكرامها للضيف.

لكن أين الصادق الكدراوي، أطلق الرصاص في الهواء؟ انتظر... تريث لا تفعل شيئاً. إن الكثير من القبائل البدائية لها طبع مسالم، أطلق، لا تطلق، كانوا صامتين كأنهم يستنبطون ما يدور في ذهنه. بعيداً عن ذهن سلطان تيَّه كان الصباح جميلاً ومشرقاً، طيور زرق ذات مناقير حمر تركّ على أغصان شوكية تغرّد نغماً خفيفاً حلواً ثم تطير فجأة نحو الغرب. من بعيد يأتي نشيد المغني: ...كان نشيده الحلو يعمق براءة الصباح: يزيده بهاءً. سلطان تيَّه تعلم التفاؤل بسماع المغني منذ أول صباح عانقه بالدغل... يعلو صوت الطبل يقترب كلما دنا أكثر اتضح صوت الجوقة التي تتبع الإيقاع والنشيد... أخذ بعض المحاربين يسلخون الذئب بينما اتجه الرجل الشيخ نحوه معه الفتاة الناهد الجميلة. بعض المحاربين، وقفوا حوله في حلقة، كان رجلاً شجاعاً سلطان تيَّه وهو يرتعد من الخوف في انتظار المصير المجهول. لا وقت لديه لقراءة التعاويذ أو ذكر أسماء الكهف وكلبهم، بينما هو في شتاته إذا بصوت الفتاة يأتيه بكل وضوح:

Who is there?

بلغة إنجليزية سليمة دون أية لكنة، كأنما هي لغتها الأم، أحس بطمأنينة بالغة كأنما قفز من حضن الغول إلى حضن أمه مباشرة...» (ص 31-27).

نستطيع أن نلحظ تنويع طرق السرد في هذا المقطع الواحد بين عدة أصوات: صوت الراوي الغائب وصوت سلطان تيَّه مع نفسه وصوت المترجمة، يضاف إلى ذلك عدسة الراوي التي تصور كل شيء: المكان والمحاربين والأزياء والثقافة الاجتماعية في لغة تصويرية باذخة مع سهولتها.

أما الفصل الرابع بعنوان «الغرباء» فتتولى السرد، عن طريق (نا) المتكلمين، المترجمة فلوباندو لتحكي لسلطان تيَّه كثيراً من التفاصيل حول حياة آل جين الغرباء، ولكن عادة ما يتقطع السرد بمداخلات سلطان تيَّه، أو حواره الداخلي مع نفسه، وهو لا يهمه أن يعرف حياة آل جين بالتفصيل، كل ما يهمه أن تعرف فلوباندو أنه يحب سنيلا البرصاء بنت مستر جين «سأكون صريحاً وواضحاً مع فلوباندو، أقول لها أنا أحب إسنيلا البرصاء...» (ص61).

ثم يتحوَّل الحوار الداخلي إلى حوار مباشر مع فلوباندو، التي لا تُبدِي أيَّ انفعالٍ ظاهر من حبِّه لها، وهنا يوظف الكاتب الحوار الجدلي بينه وبين فلوباندو في إثبات قضية الحب، والفرق بين الحب والعلاقة الجنسية، وكلما يؤكد سلطان تيَّه فهمه للمسألة تخرج له فلوباندو بمفهوم مغاير لا يريده، ولعل هذا التجادل بين الأصوات داخل الرواية وطرحها لرؤى وتصورات متباينة يعكس سمة مهمة من سمات السرد الحداثي، هي سمة التعددية والنسبية في فهم الأشياء من جانب [9]، ومن جانب آخر عدم قدرة الراوي على السيطرة على ردود أفعال شخوصه وتصرفاتهم، مما يجعل البطل والسارد لا يسيران نحو نهاية محددة بل نهاية مفتوحة على كل الاحتمالات «فقد تعددت مستويات الحوار، وتحول السرد من كونه قائماً بالإيهام بالواقع من خلال راوٍ سارد يزعم بأنه ملمٌّ بكل شيء، عالم بالتفاصيل، إلى نقد تحليل

(9) أنظر يوسف الشاروني، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية1967م، ص25-24.

واستبطان»[10].

ثم يتحاور أسلوب السرد التقليدي والحوار الداخلي والحوار المباشر في فصلين متتاليين (خيانة النص) و(خيانة النص مرة أخرى)، يخصِّصهما الكاتب لكشف العلاقة بين سلطان تِيَّه وسنيلا من جانب، وبينه وبين فلوباندو من جانب آخر، ويتخلل السرد التقليدي الحوار الذي يكشف عن كثير من المفارقات بين سلطان تيَّه والمجتمع الذي حل فيه غريباً.

أما الفصل الثاني بعنوان (الرجل لا يغضب ولكنه يتعلم ص105) يفتتحه بهذا الحوار التخيّلي بينه وبين أهل الكهف ليعبر عن موقفه من فلوباندو، وخديعتها له بترجمتها الخاطئة للبنت التي أحبها، وليشير إشارة موحية إلى الحاجز اللغوي بين أهل الشرق وسكان الدغل، يضاف إلى المفارقات الثقافية والاجتماعية والدينية الأخرى، التي عبَّر عنها من خلال حكاياته وسرده في الرواية.

وقد تخلل هذا الحوار مع أهل الكهف الكثير من القضايا الدينية والسياسية، من ذلك هذا الجزء من الحوار الموظف للنقد السياسي، حيث يقول سلطان تِيَّه مخاطباً ثلميخا أحد أسماء أهل الكهف الذين يتخيل وجودهم معه بالكهف ويحاوره على هذا النحو:

عظني يا ثلميخا.

أنا لستُ بواعظٍ، أنا رجل هرب بدينه.

علّمني دينك ثلميخا.

---

(10) يوسف حسن نوفل، القصة بعد جيل نجيب محفوظ (مرجع سابق) ص8.

أنا لست معلماً.

إذن قل لي ما هي لغة النساء؟

إنها كلغة الطير.

ما لغة الطير؟

اسأل الطير.

غضب سلطان تِيَّه قال:

أنت دائماً تهرب من السؤال كما هربت من قبل من الحاكم الروماني، لم لا تتعلم المواجهة، إلى متى ستظل هارباً؟.

إلى أن يصبح الواقع كما أشاء.

إن الواقع يمضي إلى الأمام، أنت بهروبك تقف في مكانك كالذي يجري في دائرة، فما الذي يستحق الهروب؟

ديني.

الدين؟

نعم.

يا أخي ثلميخا، الدين كالفاكهة كالتفاح إذا أخفيته أو أغلقت عليه فسد، إنه يريد الهواء يحتاج إلى الآخرين.

قال ثلميخا متأثثاً:

من أين جئت لتتفه هروبنا؟

من أين جئتم أنتم لتقلقوا وحدتي؟

أنت الذي جئت إلينا (106).

وفي هذا الفصل تداخل مع الحوار المباشر، وحديث النفس، السرد عن طريق ضمير الغائب؛ الذي يفسح المجال أمام الراوي لإدخال كثير من الحكايات المتعلقة بالفعل الصوفي والروحي وأثره في سلطان تِيَّه الذي يبدو في علاقته مع سنيلا متناقضاً مع موروثه الديني.

ثم يلي ذلك الفصل بعنوان «الجذور» لتواصل فلوباندو ما انقطع من سرد حول حكاية مستر ومسس جين، وتحكي كثيراً من التفاصيل التي لا يمكن أن يُلمَّ بها الراوي ولا سلطان تِيَّه عن الدغل والحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في الدغل، والسلطة التي يتمتع بها الكواكيرو، والخلافات البسيطة بينه وبين سلاطين القبائل المجاورة والاجتماع السنوي لهذه القبائل الذي يطوي هذه الخلافات؛ لتسير الحياة كما كانت هادئة مطمئنة.

ثم تدخل فصول الرواية التالية في تفاصيل عن الحياة القبلية في الدغل والعادات، وتضيء بعض جوانب الشخصيات التي مرَّ ذكرها في الرواية سابقاً من غير تفصيل في فصل (الكا، تيري وأشياء أخرى ص145)، وهنا يتجلى الفرق بين أسلوب السرد التقليدي وأسلوب السرد الحديث: «فقد كانت الروابط التي تخلق التماسك الداخلي للنص الروائي تنهض على منطق التتابع السببي والتسلسل المنطقي للأحداث، وهو المنطق الذي يجعل الحبكة سيدة البنية الروائية... هنا لم تعد الأحداث مترابطة بالشكل التقليدي، ولم تكن التداعيات قائمة على المنطق السببي، إنما استنَّت لها منطقاً مغايراً ينهض على الجدل وعلى ترجيع الأصداء بصورة واهنة وغير مباشرة، وعلى الحوار بين الخصائص الكيفية المتضادة، واعتمدت روابط التماسك الداخلية على

خلق ذاكرة النص الداخلية وعلى التتابع الكيفي الذي يعتمد أساساً على المنطق الجدلي في خلق علاقة وطيدة بين الجزئيات والشخصيات والمواقف التي تبدو لأول وهلة وكأن لا علاقة بينها»[11].

إن تقطيع السرد وتعدد استراتيجيات القص من أهم خصائص هذه الرواية التي تعدَّدت فيها الأصوات وتتابعت فيها الفصول تتابعاً لا يقوم على السببية، وإنما على الجدل بين مكونات النص ومتابعة التفاصيل التي انقطع عنها السرد. فقد تأتي الحكاية مبتورة ويتجاوزها السرد، ثم يعود إليها السارد مرة أخرى يكمل تفاصيلها كما في الفصل السابق (تيري الكا وأشياء أخرى)، والذي يحكي عن تفاصيل في حياة وثقافة هذه القبائل الدغلية وبعض أفرادها مثل تيري زوج أنزيرا والد فلوباندو. ويوظف الكاتب هذه القصة ليدخل منها إلى ما يمكن تسميته بالسرد الأسطوري والسحري والعجائبي مما هو موجود في ثقافة الدغليين، وذكر عاداتهم في الزواج وموقفهم من تعدد الزوجات، مما يوحي بالمفارقة بين هذه الثقافة وثقافة الشرقيين.

ثم تمضي الرواية بالرجوع إلى مجهودات الكواكيرو وحلمه بنهضة الدغل؛ عندما يطلب من سلطان تِيَّه فتح بيت للتعليم مقابل أن يزوجه سنيلا في فصل بعنوان «البداية ص185» يوحي ببداية نهضة الدغليين؛ باتجاههم نحو قضاياهم الحقيقية؛ ومحاولة معالجتها، ولكن تقطع هذه البداية عودة الأبناء الذين جاءوا ولكنهم يحملون رؤية مغايرة لرؤية الكواكيرو، جاءوا

(11) أنظر صبري حافظ (مرجع سابق) ص188.

ليعلنوا بداية الحرب على الشرقيين من أجل الاستقلال، ومن هنا يأخذ السرد طبيعة تجادلية بين الأبناء من جانب والكواكيرو من جانب آخر، وظهر صوت جديد في السرد يمثله هؤلاء الأبناء تجلى من خلال الحوار المباشر مع الدغليين من جانب، ومن خلال السرد عن طريق ضمير الغائب الذي يصف أجواءً جديدة وثقافةً جديدة ونمطاً جديداً في الحياة الاجتماعية؛ بدأ يؤثر في محاربي الدغل. وإن لم يعجب الكبار وحكماء الدغل الذي رفضوا هذا التغيير، لتدخل الرواية في فصلها قبل الأخير بعنوان (أزولوما الحرب ص209)، والتي بدأت بتحدٍّ سافر من قبل هؤلاء العائدين للسلطة الأبوية التي أعلنت مواجهة هؤلاء العائدين قبل أن يشعلوا الحرب. لقد استطاع الراوي أن يُصوِّر هذه الأجواء من خلال هذا الخطاب الموجَّه من الكواكيرو لمحاربي الدغل: أبنائي، الأرض التي تمشون عليها هي أمّكم، فخفّوا في مشيكم وقدّروا، والشجرة التي تسكنون وتأكلون وتشربون هي أختكم، فخفوا في سكناكم وأكلكم وشربكم وقدّروا، والهواء الذي تتنفَّسون والشمس والقمر والمطر والصاعقة والمرأة حين تعشق والذئب؛ فلا تشعلوا ناراً وأنتم تخشون الحريق، فقط مدوا يدكم لله وسيملؤها بالكراوا والدنبا: باللذة. (ص209).

وعندما يتهيأ جيش الكواكيرو لردع الأبناء عن الحرب، يصف الراوي أجواء المعركة: «من على شجرة الحبحب العملاقة بدأ ميدان المعركة مكشوفاً على جانبي أرض حرام أوجدتها الصدفة، على الجانب الشرقي الدبابات العشر التي تمثل الدفعة الأولى، أُحضرت مبكرة لأغراض التدريب ومعها

خبيران أجنبيان أسودان، هل سيطلقون نار الدبابات على المحاربين؟.

إنهم لن يفعلوا، وإلا عادوا إلى مهاجرهم خائبين، فقط سيقومون باستعراضٍ عسكري.

وإذا هاجمهم المحاربون؟

لا أدري إذا كانوا سيهربون أو يبقون داخل دباباتهم المصفحة.

...في الجانب الآخر الشرقي المحاربون في جلود النمر والرافيا يشكلون فرقاً ميدانية يطلون أوجههم بالرماد والجير وينشدون أزولوما الحرب، يستعرضون أسلحتهم في الهواء يقتلون أعداءً وهميين يعتقلون آخرين يربطونهم بحبال الرافيا والسعف، يقتلونهم يمثلون بجثثهم، هكذا يستدعون روح السلف لتنتصر، هكذا يخيفون العدو» (ص211).

وهكذا يصف المشهد وصفاً تصويرياً يتداخل معه الحوار إلى أن يصل إلى المشهد الذي بدأت به الرواية في أولها: مشهد الأرض المحروقة. ويختم به القصة من غير بارقة أمل واحدة تجلبها هذه الحرب، وأن ما جاء من سلم على جثة الحرب لم يترك فرصةً لحياةٍ وادعة وجميلة ومستقرة.

هكذا يقودنا الكاتب لنهاية سرده الذي تعددت فيه الأصوات والمصائر، أصبح مصير بطله سلطان تِيَّه في أيدي هؤلاء الذين حرموه من تحقيق أي شيء من أهدافه، حتى سنيلا منعوها إياه، وعاد بخفي حنين شاهداً على هذه الحرب، مُجَرِّماً لقادتها، الذين وصفهم بينه وبين نفسه؛ بعد أن طرده تيم أحد العائدين: «هؤلاء الصعاليك أي مدينة داعرة أفاختهم، أي جحيم؟، وداعا أصحابي أهل الكهف، حمران زادك الله نوماً كالموت» (ص196). وفي هذه

الجملة الأخيرة إشارة خفية ومهمة وهي أن الواقع ليس كما يشتهي، فلذلك تمنى له هذا النوم الذي يشبه الموت حتى لا يحس بشيء من هذا الخراب.

× المكان والزمان:

جاء المكان في رواية رماد الماء فضاءً مفتوحاً في المناطق الاستوائية جنوبي السودان، وإن لم تُذكر كلمة السودان بلفظها، إلا أنه استعار كلمة ذات دلالة رمزية بدلاً عنها هي (البلاد الكبيرة). كذلك لم تُذكر أية منطقة في هذا الفضاء باسمها الحقيقي بل استخدم أسماءً خيالية، وكذلك المناطق المجاورة والدول المجاورة أو البعيدة كلها أعطاها أسماءً خيالية، وكذلك أسماء القبائل التي تقطن في المكان، ولعلَّ هذا التجريد من أهم سمات الرواية الحديثة، فقد «تعزز مفهوم المكان المجرد مفارقاً للمرجع أو الواقع، ومستغرقاً في تخييله مع شيوع النظرية العلمية في الأدب وممارستها بجسارة وعمق واتساع مع نماذج التخييل الأدبي القائم على تشابك علائق المنظور الفني بعامة والسردي بخاصة، باستخدام النظرية النسبية وتعدد المنظورات إلى حد التشويه...»[12].

يجد الباحث أن المكان لم يعد قاصراً على التحديد الجغرافي بل أصبح ذو طبيعة سيميائية إشارية ذات دلالات مختلفة، «حيث نجد عدة أبطال ينتمون إلى فضاءات مختلفة، وأكثر من ذلك مرتبطون بأنماط مختلفة من أجزاء الفضاء، ونفس الفضاء قد نجده مجزَّءاً بطرق مختلفة تبعاً لاختلاف الأبطال،

(12) عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر (مقال)، مجلة جامعة تشرين، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد1، 2005م، ص 126.

ويظهر كل ذلك كنوع من اللعب بأشكال وأجزاء الفضاء، أي ما أسماه لوتمان ببلفونية الفضاءات»[13].

ولكن -في الوقت نفسه- نجد الكاتب عبد العزيز بركة ساكن يضفي على المكان صفاته المُشَخِّصة له: طبيعته، نوع الحيوانات التي تعيش فيه، الأعشاب والأشجار والطيور، التربة صخرية أو طينية، الماء مصادره والصالح منه وغير الصالح للشرب، ليؤدي من خلال ذلك إلى تعميق دلالة المكان سواءً ذَكَره باسمه أو باسمٍ مستعار.

وقد أسهمت قدرةٌ الكاتب الإبداعية على التصوير في رسم المكان الذي دارت فيه الأحداث وصفاً دقيقاً وفي عدة مواطن من الرواية، إلا أنه افتتحها بهذا الوصف للمكان:

«لا شيء لا شيء

لا شيء غير هياكل الأشجار المحترقة،

أشجار الحبحب المهوقني، المانجو والتك العملاقة.

لا شيء غير هياكل من الفحم والرماد.

أما القشدة والأناناسات والبابايات وغيرها من الشجيرات والعشبيات الهشة التي تنمو على جوانب التلال الخصيبة الممتدة، ما بين الدغل الأوسط والشرقي عبر قرى لالا، شاري، فترا وكهوف الكا المتفرقة فيها وراء بحيرة التماسيح، قبيلة الكا المرعبة، تمتد خلفها سلسلة جبلية وعرة، ويقولون: إنها أم البحيرات التي تحتضنها منذ أن خلق الله رجلاً أسود جميلاً، وسيدة سوداء

(13) محسن جاسم الموسوي (مرجع سابق) ص 117.

ورمى بهما من السماء في إفريقيا، على قمة شجرة جوغان (ص5).

بهذا الوصف التجريدي العام للمكان يفتتح عبد العزيز بركة ساكن روايته؛ ليحدد المسرح العام الذي ستجري فيه أحداث الرواية، ولكنه يعود، من خلال حكاياته المتعددة لعدة أمكنة محددة في هذا الفضاء، ويرسم صورتها بما يكشف عن طبيعة المكان وطبيعة ساكنيه وثقافتهم ومعاناتهم، وليجعل من تعدد هذه الأمكنة محوراً للصراع والجدل بين الثقافات والأصوات داخل الرواية. من أهم هذه الأمكنة:

- قرى لالا: حيث بنيت من أعواد البامبو، وكل ما فيها يدلّ على بدائية هؤلاء السكان وفقرهم، ينامون على الأرض ويفترشون أوراق الموز، ويوظفون الطبيعة بكل ما أتاحته لهم: في مأكلهم ومسكنهم وأرديتهم التي يرتدونها.

- بيت مستر جين: حيث يصفه الراوي وصفاً مغايراً: «يوجد حطام لمبنى شُيِّد من الحجارة، والمواد المحلية الأخرى، يبدو أنه المبنى الوحيد بالوادي الذي شُيِّد بالحجارة، المبنى المهدَّم، لكنه علامة على أثر إنسان» (ص7).

- الكهف: وهو المكان الذي سُجن به سلطان تِيَّه حيث يخيل إليه أنه الكهف الذي ينام به أهل الكهف ومعهم كلبهم.

- البحيرة: حيث ترقص سنيلا وتعزف على إيقاعات صُنعت آلتها من أعواد البامبو ومعها فلوباندو يتبادلان الدور، وسلطان تِيَّه يراقب.

- إبط الشيطان: حيث يوجد تبر القبيلة عند تلك التلال التي يحرسها المحاربون.

ثم إن تعدد هذه المكنة لا يزيد الرواية إلا تجادلاً بين مكوناتها الثقافية والحضارية؛ فأنت عند قرى لالا تحس بإيقاع الحياة البدائية الهادئة، بحياة الأطفال وآمالهم البسيطة وهم عراة، الكبار وهم يحتسون الدنبا والكراواوا، تعدد الزوجات وقيمة ذلك الاجتماعية بالنسبة للرجل عندهم، وما إلى ذلك من معتقدات وسحر وقيم روحية تجسد الحياة في هذا المكان.

أما إذا اقتربت من بيت آل جين، تتبدى لك ملامح الحياة الحضرية الأوربية، مما يخلق حلماً عند هؤلاء البسطاء بأن البيئة التي يعيشون فيها قابلة للتطور والحياة الإنسانية الراقية. كل ذلك من خلال حكايات فلوباندو لسلطان تِيَّه عن حياة آل جين، وكيف أنها ارتدت لأول مرة الثياب عندما انضمت إليهم فكانت مثار إعجاب الكبار والصغار. كما أنها عندما دخلت الحمام عند آل جين كانت دهشتها عندما رأت الماء يهبط من السقف في شكلٍ غير متصور عندها من قبل.

فمن خلال السرد في وصف المكانين وطبيعة الحياة في كل واحدٍ منهما تتكشف الكثير من المفارقات والآمال والأحلام والتطلعات المكبوتة، في مجتمع بدائي يسعى للتحضر على ألا يمسّ ذلك ثقافته ومعتقداته.

أما إذا اقتربنا من كهف سلطان تيَّه؛ فنحس معه بأنفاس ثقافة إسلامية عربية غريبة في هذا المكان، حيث لا يجد سلطان تِيَّه من يؤنس وحدته أو يذكره بدينه غير أهل الكهف.

على أن الكاتب عادة ما يتبع ذلك كله بوصف تصويري مشوق للمكان ويحشد كثيراً من التفاصيل حوله بشكلٍ يمكِّنه من قيادة القارئ معه إلى هذه

الأمكنة بسينمائية رائعة تجعل من عمله مُعَداً للإخراج المرئي.

أما عندما يصف موكب المحاربين وهم يحرسون «إبط الشيطان» كنز القبيلة، أو في رحلات الصيد، فأنت تحس بالتفصيل الحياتي والوصف التصويري الذي يسعى من خلاله الراوي إلى خلق بانوراما حياتية تفيض بالواقعية؛ حيث يسرف الكاتب في تفصيل حياتهم بكل مغامراتها، فيصف المكان، والإيقاعات والآلات الموسيقية الشعبية والأزياء الشعبية وأنواع الألحان المستخدمة حسب الحالة والغرض، ويصف الرقص، وأنواع الخمور التي يشربونها، كما يصف المرأة وعلاقتهم معها، وأي نوع من الشبان تفضل، إلى غير ذلك من التفاصيل.

أيضاً يتخلل وصف المكان سردُ بعض التفاصيل ذات الطبيعة العجائبية والقصص الأسطورية عن:

- قبائل الكا آكلي لحوم البشر، وعن قبح رجالهم وجمال نسائهم، وطريقتهنَّ في اصطياد الفتيان من القبائل الأخرى.
- بدائية مستر جين، فبعد أن كان عالماً نووياً، تحول إلى كائن بدائي أشبه بالقرد.
- بعض المعتقدات السائدة في مجتمع الرواية: روح برمبجيل إله الدغليين، ووصاياه التي يعتقدون بها.
- الذئب كحارس مقدس يحمل روح برمبجيل، وله مكانة خاصة.
- طائر البوم الذي يدل على الشر.

إذن حشد هذه التفصيل وتصويرها في سرد الحكايات عند عبد العزيز بركة

ساكن مرتبط بالمكان، وما يولده من دلالات وإيحاءات بطبيعة الحياة والثقافة من عدة وجهات نظر، ومن عدة أمكنة وليس من مكان واحد مغلق، بل من فضاءٍ روائيٍّ مفتوح، وبأسلوب تصويري يصلح للإخراج السينمائي، كل ذلك يُدخل الخطاب الروائي عند ساكن في شكل جديد حداثي، يستجيب لمقولات التعدد والنظرة التكعيبية للواقع، بما يحمله من متناقضات أو ثقافات متباينة، وشخوص وأمكنة مفتوحة على مناخات ثقافية متعددة. وكل ذلك يتفق ورؤية النقاد حول التحول في بنية السرد الروائي الجديد (14).

أما الفضاء الزماني في الرواية: فقد جاء أيضاً فضاءً مفتوحاً لا يقوم على الترتيب الزمني، حيث يكون حبل السرد متصلاً حتى النهاية، بل اعتمد ساكن على تقنية حداثية جديدة تقوم على تكسير خطية الزمن، حيث نجد سير الأحداث في علاقته بالزمن في خطٍّ دائري يتنقل فيه الكاتب من الحاضر إلى الماضي؛ حيث يبرز زمن الخطاب غير زمن القصة، بل نجد كثيراً من المفارقات الزمنية التي يصعب حصرها، وهذا ما يراه بعض الباحثين من أشكال التطور والتحول في الخطاب الروائي الحديث (14). فبينما تبدأ الرواية بوصف الواقع بعد الحرب، تبدأ من جديد في الفصل التالي عن رحلة سلطان تِيَّه قبل الحرب إلى ذلك المكان، وتسير الأحداث إلى الأمام قليلاً في فصلين متتابعين، يكسر خطية الزمن فيهما بحكايات فلوباندو عن مستر جين قبل عشرين عاماً من مجيء سلطان تِيَّه للدغل، ثم ترتد الأحداث لتصف أحداثاً

(14) أنظر سعيد يقطين، أساليب السرد الروائي العربي (مقال في التركيب) ضمن كتاب الرواية العربية ممكنات السرد (مرجع سابق) ص 147-146.

سابقةً تجاوزها السرد عن قصة زواج أنزيرا من تيري، وقبائل لالا، والكا وغيرها، يتداخل فيها الماضي بالحاضر، ثم يرجع الكاتب في النهاية إلى زمن القص في فصل (البداية)؛ ليسرد بعد ذلك أثر العائدين الذي كسر هدوء الحياة الدغلية، وما نجم بعد ذلك من أجواء حربية أفضت إلى نهاية كل شيء، ليصل إلى المشهد الذي بدأت به الرواية في وصف الأرض المحروقة، وهو نفسه الفصل الذي ابتدأت به الرواية مما يجعل سير الأحداث حلزونياً ورأسياً وليس أفقياً كما هو شأن الزمن في الرواية التقليدية. «ومن هنا يتكامل تحطيم خطية الزمن، مع تكسير عمود السرد، ويتولد عنهما معاً البعد التعددي الذي يطبع السرد المتقطع، بطابع يميزه عن السرد المحكم التقليدي» [15].

على أن الكاتب اهتمَّ بذكر بعض الأزمان في بداية الفصول أو أثناء السرد، بما يحدد زمن حدوث حادثة محددة، ولكنه لا يعبر عن زمن القصة نفسها من ذلك:

- الوقت منتصف النهار... هو مرهق عطشان جوعان يمضي للأمام... (ص10).

- لا يدري متى أخلد على النوم، عندما استيقظ كانت الشمس على هامات الأشجار (ص27).

- في إيقاع بطيء كانت تدور عقارب انتظاره ثقيلة باردة... (ص43).

- بين حين وآخر تزوره الفتاة المترجمة (ص43).

- عندما وعى غروب الشمس نتيجة لاحتجاب الرؤية أصدر أمراً ميدانياً

---

(15) نفسه ص147.

حازماً لنفسه: سيطلع القمر وتحضران حالاً (ص53).

-عرفنا ذلك في وقت مبكر من صبيحة اليوم الرابع عشر، قالت له فلوباندو... لأسبوعين كاملين كانوا يرقبون سلوك الغرباء.

-الساعة تشير إلى التاسعة صباحاً...

- ليس بإمكان مستر جين إلا أن يكون رجلاً مختلفاً ومنذ ميلاده، حيث كان أول طفل أنابيب أُنتج بشكل سري في العالم، كان ذلك في 1922م.

إن عدم الاشتغال على قصة محورية، وإنما على محكيات متعددة، يجعل بالضرورة زمن السرد متعدداً، بل لكلِّ حكايةٍ زمنها الخاص[16]. وهذا ما دَفَع عبد العزيز بركة ساكن إلى أن يَقرن فعل السرد بالتحديد الزماني في عناية واضحة بالزمان والوقت في درجتهما المحددة المرتبطة بالمكان بعناصره وتفصيلاته وأصواته وأصدائه وألوانه ومعالمه، من غير ربطٍ زمني لأيٍّ من حكاياته بالحكايات السابقة.

يُضاف إلى ذلك ظاهرة أسلوبية نجدها متداخلة مع مفهوم الزمن هنا، أفاد فيها الكاتب من أساليب السرد التراثية وهي ظاهرة الاستطراد؛ حيث يكون السرد لحكاية ما، يستطرد الكاتب في حكاية جانبية لها مناسبة، حتى يخيل إليك أنه خرج عن موضوعه، ثم يعود مرة أخرى للقصة التي كان بصدد حكايتها فيكمل تفاصيلها، وهذا الأسلوب لا يخرج عن مفهوم تقطيع السرد وكسر خطيته حيث نجد زمن الحكاية لا يساوي زمن السرد، فـ«الشريط الزمني-الحكائي- لم يعد طويلاً ومطاطاً كما كان في المرحلة السابقة» [17]،

(16) نفسه ص 145.

بل يقوم السارد بتقطيع السرد وتلوينه مما يُذهب الرتابة والملل. فمثلاً بينما تكون فلوباندو في شأن سردِ تاريخ مستر جين قبل عشرين عاماً وما وقع من أحداث في تلك الفترة، إذا بسلطان تِيَّه يسمع صوت كلاب السمع المفترسة ويحاول الهرب ولكن فلوباندو بمكرٍ تطلب منه أن يتسلق المبنى؛ حتى تثبت له أنه جبان، ويتبين بعد ذلك أنها أصوات المحاربين الذين جاءوا للبحث عن سلطان تِيَّه الذي ينبغي ألا يغيب عن أنظارهم. ثم تعود في موقع آخر من الرواية في فصل (الجذور) لتكمل ما انقطع من حديث عن تاريخ آل جين.

إذن، يمكننا القول إن عبد العزيز بركة ساكن استطاع تحطيم خطية الزمن بتعدد الأصوات وبالرجوع إلى الماضي ثم العودة للحاضر، مما يجعل الزمن في روايته مغايراً للطريقة التقليدية للزمن في روايات الجيل السابق.

الشخصيات في الرواية:

لم تعد الرواية الحديثة تهتم -كما كان سائداً- بشخصية البطل ومركزيته، واعتبار كل الشخصيات الأخرى منساقة لتحقيق أهداف البطل وقصته؛ فقد أصبحت القصة الحديثة -كما هو شأن رواية رماد الماء- بلا بطل واحد، بل يمكن عدّ جميع الشخصيات في الرواية أبطالاً بالأهمية نفسها [18].

فسلطان تِيَّه أحد هذه الشخصيات ليس سوى شاب شرقي، وباحث أكاديمي عادي، فليس هو شخصية تاريخية أو أسطورية. يدخل على مجتمع جديد ساقته إليه الرغبة في إنجاز بحثه ميدانياً، ولكنه يقع في معضلات لم

(18) نظر يوسف حسن نوفل (مرجع سابق) ص 13.

(17) نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان*الدار البيضاء المغرب ط1، 1987م.

يضع لها حساباً، فهو ينوي الذهاب لبحيرة التماسيح؛ ليعدّ بحثه عن تلك التماسيح، ولكنه فجأة يتورط -بعد قتله للذئب- في أحداث لم يعرف كيفية الفكاك منها، فأصبحت هذه الأحداث هي التي تقوده إلى غير وجهته التي يريد، وفقد هو السيطرة على الحدث، وأصبحت المبادرة في صنع الأحداث بيد شخصيات أخرى شكلت هذه الأحداث، فلم يعد هو ذلك البطل الذي يقود الأحداث لتصل إلى النهاية التي يريد أن يصل إليها، بدليل أنه خرج من الدغل من غير أن ينجز أية خطوةٍ في مشروعه الذي جاء من أجله.

بل تدخل في السياق شخصيات أخرى تتداول معه القص، ولها الأهمية نفسها في سرد الأحداث وفعلها، وهي شخصيات من واقع مجتمع القصة لا تكاد تمنح بطولة في الرواية التقليدية، مثل شخصية فلوباندو المترجمة، وسنيلا الفتاة التي عشقها سلطان تيَّه، والكواكيرو زعيم الدغل، تيري زوج أنزيرا والد فلوباندو، والعائدون من أبناء القبيلة، ومحاربو الدغل... «فتتعدد الأصوات داخل الرواية بشكل يقضي على مسألة التفوق المعرفي للبطل، أو الراوي العالم بكل شيء، ليدخل القارئ من خلال تجادل هذه الشخصيات واختلاف وجهات نظرها حول القضايا المطروحة، إلى متاهات المعضلات الإنسانية التي تعانيها هذه الشخصيات، لا بغية التوحد معها، بل من أجل الكشف عن معاناتها وإيصال صورتها بقدرٍ كبيرٍ من الحرية»[19].

نخلص من ذلك إلى أن عبد العزيز بركة ساكن في رماد الماء استطاع أن يجسد ويكشف عن حياة الدغل من خلال شخصيات هامشية منتمية إلى

(19) صبري حافظ (مرجع سابق) ص191 بتصرف.

المكان نفسه، ولم يمنح البطولة لأي شخصية مركزية، بل جعل التجادل بين هذه الشخصيات من أهم استراتيجيات القص، التي يخرج منها القارئ بمفهومٍ جديد ينافي الأحادية ويؤمن بالتعددية والنسبية، وأن المركزي ليس بالضرورة أن يكون صحيحاً والآخر الهامشي على خطأ كما تقول بذلك نظريات النقد ما بعد الكولونيالي «الذي يُعنى برفض الهيمنة الإمبريالية والمركزية الثقافية الغربية، وينتقد نظرة الآخر الغربي الفوقية والعرقية للشعوب التي كانت ترزح تحت نير الاستعمار الأوروبي، إلى جانب إثارته لقضية الهوية الوطنية وإشكالات التغيير الاجتماعي والثقافي التي تطال المجتمعات التقليدية» [(20)].

× اللغة في الرواية:

جاءت لغة عبد العزيز بركة ساكن في هذا النص مليئة بالإشارات والرموز الموحية ابتداءً من عنوانه «رماد الماء» الذي لا يمكن فهمه من غير تأويل، يحاول أن يستشفه القارئ من خلال مضمون الرواية، التي توحي بأن السلام جاء بعد حربٍ حوَّلت كل شيء إلى رماد، حتى الإنسان نفسه، ككائن مخلوق من الماء، لم يعد كما هو، بل صار محطماً وبقايا رماد.

يضاف إلى ذلك أن جُلَّ العناوين الداخلية لفصول الرواية تحمل مضامين إيحائية رمزية إشارية. أيضاً وظَّف الكاتب الوصف؛ ليرسم من خلاله صورة

(20) عبد المنعم عجب الفيا، في عوالم الطيب صالح قراءات نقدية الطبعة الأولى 2010م، ص83-82، (بتصرف).

تتماهى مع بيئة الرواية المكانية، فجاءت صوره شاقّة عن ثقافة شخصياته، وتشبيهاته من بيئة الرواية:

- عندما استيقظ كانت الشمس على هامات الأشجار (27).
- وتجافلنا كسرب الغزلان الذي فوجئ بالنمر (ص61).
- أناناسة في اليد خير من وادٍ من الأناناس يحرسه جاموس (96-95).
- كان يحس بفراغ أمه فيه كبيراً وشاسعاً رطباً كجوّ الدغل محشوراً ممطراً، لكنه هلامي أيضاً (ص107).
- رأسه مزحوم بالفراغ وهو يمشي على العشب، يدوس على الجعارين بحذائه القوي الضخم متوكئاً على فأسه مستمداً بعض الشجاعة منها (ص108).
- كان يرتجف كزرزور عجوز صعقه البرد (ص198).
- قال الكواكيرو يصف العائدين «هل رأيت واحداً منهم هل صافحت أحدهم؟ إن أكفهم أنعم من أكفّ نساء سلطان فترا، إن الصبيات يتلذذن عندما يضغطن بأكفهنَّ الخشنة على أكفهم بقوة، فيتمايلون توجعاً مثل دودة الموز. وإنهم الآن يريدون الحرب ولا شيء غير:الحرب» (ص202).

هذه نماذج بسيطة من التشبيهات وأسلوب الوصف، الذي تصور فيه لغة الكاتب الدغل وحياة الدغليين في صور تتماهى مع واقعهم الطبيعي والاجتماعي.

كذلك اهتم الكاتب بذكر أسماء أغلب الحيوانات والطيور والحشرات والأشجار وغيرها، مما يكشف عن طبيعة المكان وجمالياته.

ذكر العديد من أسماء الشخصيات كما هي في مجتمع الدغل أسماء أعجمية، مما يضفي عليها صفة الواقعية. كما أنه استخدم لغة عربية فصيحة باذخة لا تستطيع أن تستغني فيها عن أيّ جملة أو تستبدلها بغيرها، من غير أن تتحول دلالتها التي عبَّر عنها بدقة، مع ميله إلى الفصحى المبسطة وبعده عن المعجم التراثي. كما اهتم بالإيقاع الداخلي للكلمات مما يجعل لغته في كثير من المقاطع، خاصة في المدخل، أقرب إلى لغة الشعر.

أدخلَ كثيراً من المصطلحات العلمية التي تدلّ على ثقافته ومداخلته في خطابه الروائي مع حقول معرفية وعلمية أخرى.

أدخل قليلاً من الجمل والعبارات باللغة الإنجليزية أو اللغات المحلية؛ حتى يدلّ على هوية المتحدث الثقافية. وحتى لا يتعذر على القارئ فهم مراده، فقد يُتبع هذه الجمل بالترجمة.

أفاد من ثقافته الصوفية فحَضر المعجم الصوفي بوضوح خاصةً في حواره مع أهل الكهف في أكثر من موقع في الرواية. ولعلَّ هذه الظاهرة للفعل الصوفي في السرديات أصبح مظهراً من مظاهر التحول في الخطاب السردي الذي لم يعد يؤمن بمركزية العقل، ويرفض الموروث الثقافي والديني والروحي في واقع الثقافات الأخرى.

أفاد أيضاً من الأسلوب القرآني في أكثر من موقف.

أفاد كذلك من التراث القديم واقتبس كثيراً من جمله وصوره من الشعر القديم في محاولة للكشف عن العمق الثقافي لشخصية سلطان تِيَّه، الصوت الوحيد لهذه الثقافة في الرواية.

خاتمة:

حاوَلت هذه الدراسة الكشف عن التحولات في الخطاب الروائي لعبد العزيز بركة ساكن، من حيث الرؤية والتشكيل. وتوصلت إلى النتائج التالية:

1 - تُعتبر تجربة عبد العزيز بركة ساكن الروائية، من خلال النظر في روايته «رماد الماء»، تجربة حداثية استوعبت كل التحولات المستمرة في: موضوع الخطاب الروائي، وشكله الفني.

2 - عبرت الرواية عن تحول المجتمع الجنوبي السوداني من مجتمع أبوي مستقر ومتجانس، وكل سلطاته بيد سلاطينه، إلى مجتمع بنوي تسوده الفوضى وعدم الثقة في الذات الوطنية الجامعة.

3 - عبرت الرواية عن حجم الوعي الجديد بالواقع والرؤية الجديدة التي تؤمن بالتحرر والاستقلال والتمايز العرقي والطبقي والديني بين مكونات الذات الوطنية.

4 - عبر الكاتب من خلال السرد، عن الجدل بين جيل الآباء وجيل الأبناء، عن ضرورات الحرب وأهمية التحرير من جانب، وعن ضرورات الحياة المتمثلة في التعليم والعلاج والتطور والاستقرار من جانب آخر.

5 - الرواية مليئة بالإشارات الثقافية في فهم علاقة الأنا بالآخر من جانب، وعلاقة الذات بنفسها وتفتتها وانشطارها من جانب آخر.

6 - أقلع الكاتب عن أسلوب السرد التقليدي المحكم، وذلك عبر تقطيع السرد وتداخل الأزمان وتعدد الرواة والأصوات. وتقسيم الرواية إلى فصول

متداخلة تعزف عن التعاقب السببي والزمني.

7 - كما شاع في سرده استغلال التراث الشعبي والأسطوري والعجائبي. كما أفاد من الأسلوب القرآني والسرد التراثي العربي.

8 - جاء المكان في الرواية فضاءً مفتوحاً بأسماء تجريدية مستعارة، ولكنه استفاد من تحديد بعض الأمكنة؛ ليعبر من خلالها عن الجدل بين الثقافات في مجتمع الرواية.

9 - كما جاء الفضاء الزماني مفتوحاً أيضاً في فترة زمنية ممتدة تتداخل فيها الأزمنة ولا تسير الأحداث بترتيب زماني كما هو معهود في الرواية التقليدية.

10 - جعل الراوي لكل حكاية في فصل من فصول روايته زمنها الخاص، مما يقرن بين فعل السرد والتحديد الزماني في درجتها المحددة المرتبطة بالمكان وعناصره، من غير ربط بالحكايات السابقة.

11 - جاءت لغة السرد مليئة بالإشارات والرموز الموحية، مع عناية بالوصف التصويري السينمائي الذي يصلح للإخراج المرئي.

12 - أدخل قليلاً من الجمل والعبارات باللغة الإنجليزية واللهجات المحلية، ليبرز تعدد الهويات الثقافية في مجتمع الرواية، ولكنه عادة ما يتبع ذلك بالترجمة.

رواية «رماد الماء» لعبد العزيز بركة ساكن
أنشودة جميلة للحياة عند أعتاب الموت [1]

صلاح الدين سر الختم علي [2]

تعتبر رواية (رماد الماء) المكتوبة خلال الفترة من (1997 إلى 2000) من القمم السامقة للكاتب عبد العزيز بركة ساكن، فهي عبارة عن أنشودة طويلة وجميلة للحياة عند أعتاب الموت، وهي تتضمن مرثية عظيمة للوحدة الوطنية الشكلية التي كانت قائمة في السودان عند أعتاب الانفصال الذي سبق صدور الرواية حدوثه، ولكنها كانت نبوءة مبكرة بحدوثه. وكانت الرواية توظيفاً للرعب الذي انغرس في واقع السودان لخدمة السلام المشتهى، وكانت، كذلك، توظيفاً للأسطورة في خدمة الحقيقة العارية. الرواية مكتوبة بلغة متميزة ليس فيها استطرادات شاعرية أو إسهاب في التفاصيل، وتبدو شحنة انفعالية ووجدانية تم إفراغها مرةً واحدة بلا توقف عن الكتابة ولذلك تبدو الأحداث بالنسبة للقارئ شريطاً سينمائياً متدفقاً بلا توقف على شاشة مفترضة، يبدو كل حرفٍ فيها جزءاً لا يتجزأ من المشهد

(1) مقال نشره الكاتب على مدونته الإلكترونية بتاريخ 5 نوفمبر 2013.
(2) أديب وناقد سوداني يعمل في السلك القضائي.

ولوحاته المتتابعة. وأظن الرواية تندرج تحت توصيف الدكتور صلاح فضل للأسلوب السينمائي في السرد بلا أدنى شك. يقول الدكتور صلاح فضل شارحاً ذلك: (مفردات الفيلم وهي _اللقطات_ تزخر في تكوينها بعناصر تقنيَّة وجمالية لا تتضمنها أية مفردات للفنون السابقة عليها، فهي إذن لغة شديدة التركيب إذا قُورنت بغيرها من اللغات التي تُسمَّى طبيعية أو فنية. السينما لغة ثالثة تُفيد من كلٍّ من اللغة الطبيعية والشعر والتشكيل والموسيقى والطبيعة والفعل الإنساني وغيرها، فهي نتيجة لذلك متعددة الأبعاد). [راجع أساليب السرد في الرواية العربية للدكتور صلاح فضل/ الطبعة الأولى 1997 دار سعاد الصباح ص187]. إذاً، يتميز الأسلوب السينمائي للسرد بالصفة البصرية الوصفية بهدف نقل القصة إلى صور. فالرواية تتكون من مجموعة من المشاهد واللقطات والصور المتتابعة، حيث قسَّم المؤلف الرواية لعدة لوحات أو مشاهد تُشكِّل وحدات قصٍّ مختلفة تُكوِّن في مجموعها الرواية، بلغت هذه الوحدات أربعة عشر وحدة، الفواصل بينها عناوين بحيث حَملت كل وحدةٍ عنواناً مختلفاً، فيما عدا الوحدة الأولى والأخيرة فقد حملتا ذات العنوان. ونفس الشيء تكرر بالنسبة للوحدتين السادسة والسابعة لحاجةٍ في نفس الكاتب. وميزة هذا التقسيم أنه يُمكِّن الراوي والكاتب بالطبع من التنقل بسهولة ويسر بين الشخصيات والأمكنة، مستخدماً تقنية المونتاج المستعارة من فن السينما ببراعة دون أن تلتبس الأمور على القارئ المُشاهد، وتتداخل دون أن يشعر بالانتقالات المفاجئة للسرد من بيئة إلى أخرى ومن شخصٍ إلى آخر ومن

حدثٍ إلى حدثٍ مغاير. ويستسلم القارئ لهذه الانتقالات ويتهيأ بنهاية كل وحدة قص للولوج في مكانٍ مختلف. واللافت للنظر حضور الوصف وغياب اللغة الشعرية، حتى في أثناء عمليات التداعي يتمّ التداعي في شكل صورٍ متدفقة من الذاكرة مباشرة. ويتحقق بذلك قول الدكتور صلاح فضل (إن الرواية عندما تعتمد الصيغة السينمائية تتخلص من جميع الشحوم البلاغية العالقة بالخطاب الأدبي، لتغدو في رشاقة ممثلات هوليود وهي تقدِّم أشد الأحداث إثارةً للشجن بكلمات قليلة، ودالة، وبالغة التأثير والقوة). [المرجع السابق ص197].

ومن السمات المهمة للأسلوب السينمائي تقنية الراوي، ففي السرد البصري يكون الراوي هو الكاميرا المتحركة، ومع أن السينما عرفت وتعرف البطل المركزي المهيمن الذي يطغى بحضوره على الآخرين ويستقطب اهتمام المشاهدين، إلا أنها لا تستطيع إخراج هؤلاء الآخرين من حيِّز دائرة الضوء المرئي، ومن ثم يصبح وجودهم موازياً لوجود البطل المركزي. في رواية رماد الماء يُقدَّم هذا المنظور السينمائي؛ فبينما يوجد بطل مهيمن -هو سلطان تِيَّه- هنالك أبطال آخرون لهم وجود وحضور فاعل في السرد والرواية وموازٍ لوجود البطل.

في المشهد الافتتاحي للرواية تجسيد للسرد البصري وحركة الكاميرا كراوٍ بشكلٍ بديع. المشهد احتلَّ الوحدة الأولى التي سمَّاها المؤلف (السلم جثة الحرب)، وفي تقديري لم يكن بحاجة إلى التسمية؛ ففي الأسلوب السينمائي تتدفق اللقطات بلا فواصل وتسميات فكلّ لقطة تحمل فاصلها واسمها

وموضوعها بلا فواصل ولا تسميات، المشهد مشهد موجع وقاس تدور فيه الكاميرا بشكل محترف في كل أركان الغابة المحترقة وتلتقط صوراً لكل شيء وهو يحترق والدخان يتصاعد منه؛ الأشجار هياكل محترقة، وقذائف الراجمات وقنابل طائرات الأنتينوف الروسية الصنع تَرَكت بصمتها في كل شيء، الأرض سوداء، آليات الموت تموت هي الأخرى فنرى، في استعراض الكاميرا، جثثاً لآليات عسكرية معطوبة وإطارات مبعثرة وخوذات عساكر متفحمة وبنادق مهشمة. ثم يُورد الرواي وصفاً حياً لحالة الكائنات التي ما عادت حية (قطط مشوية، قردة مشوية، صقور مشوية، أرانب مشوية، أسد، كلب، قط، ولد، ولد، ولد، نساء مشويات يَنَمْنَ قرب جنائز الآلة، أشجار مشوية، أحذية عليها بقايا أرجل بترَتها الألغام، عسكر أموات، مقابر جماعية، هاونات معطوبة، جندي محترق نصفه الأعلى، نصفه الأسفل في الخندق، سحلية لا رأس لها، خوذ حديدية بداخلها رؤوس، حراب ودروع من جلد وحيد القرن، نمل شديد السواد منكمش على نفسه). [رماد الماء ص 6].

هكذا يرسم الكاتب، بكاميرا دقيقة، صورةً مروعةً للمكان وما جرى فيه، يهتزّ لها كل وجدان سليم ويرتعش ويصاب صاحبه بالغثيان. يصوِّر الكاتب من خلال المشهد وتفاصيله الموجعة أثر الحرب على الإنسان وكامل حياته وبيئته؛ فكل شيء يحترق ويعاني من الحرب ودمارها الذي لا يستثني أحداً ولا شيئاً، يستوي القاتل والمقتول في الحرب، فكلاهما ضحية لآلة الحرب البليدة التي لا تشبع ولا تتوقف عند حدٍّ في عشقها للموت

والخراب وترقص على إيقاع الدموع والدم. وتجوس الكاميرا (الراوي) في المكان لتبرز لقطات أقرب: (هيكلان عظميان يتحاضنان تحت شجرة ويتساقط الرماد منها عليهما، سلاماً، سلاما، كلّما عبثت بها ريح لم تمت، هل تموت الريح؟) [رماد الماء ص 7]. وتنتقل الكاميرا لتصوِّر من زاوية أخرى لقطة جديدة: (المبنى الوحيد بالوادي مُشيَّد بالحجارة، المبنى متهدم، لكنه علامة تدلّ على أثر إنسان، واضح أيضاً أنه اُتُّخذ في وقتٍ ما حامية مؤقتة للجيش، بقايا موتهم تدلُّ عليهم، تشير إلى حياتهم السابقة؛ خنادق، فوارغ القذائف، صفائح الأطعمة الجاهزة، بعضها فارغ، بعضها محترق بما فيه، هياكل عظمية، خوذات الحديد بها جماجم ناضجة، بقايا سترات عسكرية، جسد مشنوق على شجرة مانجو وهي على شيءٍ من الخضرة، أوراقها مشوَّهة وبليدة تنمو بأشكالٍ مرعبة) [رماد الماء ص 7].

ولمزيد من التأكيد على الرعب وحقيقة ما جرى بالمكان من فظائع وجرائم مروعة ضد الإنسانية، يتوقف الراوي –الكاميرا– عند الجثة المشنوقة توقّفاً يحبس الأنفاس والدم في العروق: (الجثة المشنوقة جسد جافٌّ تماماً لم تمسسه حتى الأطيار الجارحة أو الديدان، لشابٍّ في مقتبل العمر، لم تنبت له لحية بعد، ولا شوارب، كان عارياً، على عنقه تتدلى تميمة كبيرة بين نابين لنمر أبيض كالبرد، بسهولة يمكن التأكد من أن له عيناً واحدةً فقط، الأخرى مفقوءة) [رماد الماء ص 7 و8].

ويواصل عبد العزيز بركة ساكن المشهد المرعب الذي يذكّرنا بأفلام رعاة البقر الأمريكية حين تصور مكاناً كان مسرحاً لمعركة قاسية بين (الكاو

بويز) والهنود الحمر: (كانت الريح تدور في المكان، تصرّ صريراً مرعباً، تعبث برماد الأشياء، تُعمي أعين الموتى الفارغة، أعين الدبابات المحترقة، لا أثر للحياة في الأرض، لا إنسان، لا حيوان، لكنك إذا تطلعت إلى السماء لرأيت من وقتٍ لآخر أسراباً من النسور الصلعاء تدور في حلقات، فاردةً أجنحتها) [ص 8].

هذا المشهد الافتتاحي البديع للرواية هو بمثابة إخبار بصري بالكلمات بكلّ ما جرى بالمكان، وهو أحراش جنوب السودان ومدنه وقراه الصغيرة، من ويلات وفظائع إبَّان الحرب الأهلية التي استمرَّت لخمسين عاماً ولم تتوقف إلا بالانفصال. الكاميرا تنوب عن السرد وتحلّ محله وتختزن ذاكرة الحرب وذاكرة المكان وذِكر ما جرى في مشاهد تَعْلَق بالذاكرة إلى الأبد، يكاد المشهد الذي صوره قلم (ساكن) -الكاميرا- في تسع صفحات من الرواية يختصر كل تواريخ البكاء، ويجسِّد تجسيداً حياً ما جرى بأرض السودان منذ عهود سحيقة بشكل يُشكِّل إجابة على سؤال مقتضاه: كيف بات البيت الواحد بيتين بين عشية وضحاها؟ يلخّص المشهد سؤال الرواية الكبير الذي يطرحه العنوان ويطرحه هذا المشهد (كيف صار الماء رماداً؟ كيف احترق الماء وهو غير قابل للاشتعال أصلاً؟ كيف به قد صار رماداً؟!). هذا السؤال المركزي للرواية هو في الوقت نفسه السؤال المركزي الذي واجه الوطن السوداني ولم يجد الإجابة حتى اللحظة.

حين تفرغ من قراءة هذا المدخل المروع للرواية تشعر بالرغبة في الهروب أبعد ما تستطيع مما ينتظرك على بقية الصفحات في كهف الرعب الذي

ولجته، تقول لنفسك (لو كانت تنتظرني كنوز الملك سليمان الثمينة داخل هذا الكهف المرعب المحروس بالجماجم والخفافيش والهياكل العظمية، لما رغبت في الحصول عليها أبداً، فما يدريني أنني سأخرج من هذا الكهف الملعون المسكون بالموت والخراب والأفاعي حياً؟! ما يدريني أنني لن أدوس على لغم قديم مختبئ أو على قنبلة تنتظر ضحيتها بشوق وشبق؟! ما يدريني إن كان ثمة فخ منصوب في كل شبرٍ منه لمن يريد هتك سره؟!).

لكن الفضول البشري المتأصل فينا، منذ كان أبونا آدم وأمنا حواء بالجنة، يتغلب على المخاوف النائمة فينا، وتهزم شهوة البحث عن الإجابة للأسئلة الخوف الكامن فينا، فنندفع إلى قلب الكهف غير عابئين بالعواقب. وتلك هي رسالة أولى من رسائل الرواية تتحقق عند عتبة النص، وهي تحرير الناس من الخوف من الحقيقة، فالحقيقة دوماً باهظة الثمن مثل الحرية، وعلى من يبحث عنها أن يدفع ذلك الثمن راضياً، وإلا فليهنأ بجهله وظلمته. وهكذا نلج إلى المعرفة من باب التحرر من الخوف ومواجهة الحقائق العارية مثل تلك الجثة العارية المشنوقة في العراء. هكذا نَلِج المتخيل الروائي الجميل «رماد الماء» من باب كهف الرعب المسحور. ينفتح المشهد الأول على السؤال (لماذا جرى ما جرى؟)، نحمل الأسئلة ونلج المشهد الثاني الذي ينفتح على مفاجأة الانتقال من المشهد الأول الذي بطله هو المكان إلى المشهد الذي بطله الإنسان المنسلخ عن المكان والهوية، وننتقل من فضاءات الخارج إلى كهوف النفس البشرية ونبوءاتها لنتعرف على عوالم (سلطان تيّه) المستلب ابن المستلبة، المُحوَّر ثقافياً، المُعَاد

إلى الجذور هجيناً يحمل من كلِّ بستانٍ زهرة، والحامل لأسلحة الحضارة الفتاكة، والذي يقتل حارس الغابة –الذئب– في يومه الأول فيها ليعلن موقعه كعدوٍّ خارجيٍّ وابنٍ عاقّ للطبيعة، عاد ليحقنها بجرثومة أمراض حُقِنَ بها واستوطنت فيه.

وحدة القص الثانية المسماة (مقتل الحارس) تقع أحداثها في أربعة عشر صفحة، وتبرز فيها شخصية سلطان تِيَّه المهيمنة على السرد والمشاركة فيه؛ فالكثير من الصور تُروى من داخل أعماق هذه الشخصية وبلسانها الذي باتَ كاميرا تصوير للأعماق السحيقة للشخصية. سلطان تِيَّه لا ينتمي للمكان جغرافيَّاً –فهو من جبال النوبة– والأحداث ومسرحها بجنوب السودان، لكننا نكتشف أن أصول سلطان تنحدر من الجنوب، ونعرف ذلك من خلال ذاكرة سلطان المحتشدة –مثل كاميرا الكوداك التي يحملها– بالصور التي تحمل في طياتها تفاصيل إنسانية غنية؛ فنعرف أن أُمَّه تنتمي إلى الجنوب لكنها هاجرت منه وجرى طمس ممنهج لهويتها الثقافية، فاسمها الحقيقي الذي كان (أنجودورنا) صار، بعد تهجيرها القسري، (التومة). وتنكرت لأصولها القبلية الأصلية وهي قبيلة جنوبية تُسمَّى الأنكا وربما الإشارة هنا إلى الدينكا. فنجد التومة تتحدث عن أصولها بلسان الثقافة السائدة التي أُلحِقَت بها، فهي تعتبر (الكا) أكلة لحوم بشر، وتُحذِّر ابنها من شرورهم وشرور نسائهم: (إذا التصقتَ بها، بظفرها ثقبتك في عدة مواضع، قطعت شريانك في النهاية) [راجع الرواية ص 24و25]، فهي تُجسِّد المستلب الذي يصف نفسه بلسانِ من مَسَخَهُ وشَوَّهَ

هويته. ويتحدث الراوي من داخل ذاكرته عن ذلك التهجير ومبرراته ووسائله ونرى العجب؛ فهجوم التماسيح المزعوم كان سبب التهجير: (تسببت هذه التماسيح، قبل عشرين عاماً، في إبادة قريةٍ بأكملها، حينما زَحَفت في جماعات جائعة نحو القرية تختطف الأطفال والنساء والشباب أيضاً، كان هذا سبباً ذكرته الحكومة المركزية في تعليلها لنقل مائة قرية من الدغل الشمالي إلى تخوم المدن الحضرية في الشرق. إلا أن الهدف الأساسي من الترحيل بالتأكيد لم تقله الحكومة، كان سبب الترحيل يتمحور حول مسخ الدغليين، تضييع هويتهم الثقافية والعرقية ودمجهم في ثقافة الأغلبية الحاكمة) [ص 12]. إن الذريعة الرسمية للتهجير القسري تبدو مضحكة وبائسة وغير منطقية، فلا التماسيح تنقلب أسوداً جائعة وحيوانات برية خلافاً لقوانين الطبيعة، ولا ذلك يصلح ذريعةً للتهجير إن صحَّ. ببساطة، على الحكومة حماية الأهالي وليس تهجيرهم.

ويمضي الراوي نحو الهدف: (بمنطقة الدغل توجد بعض التجمعات البشرية التي قاومت التهجير الحكومي خلال الخمسين سنة الماضية) [ص19]، فهنا ينقلب الحديث ليصبح حديثاً مباشراً عن مشكلة جنوب السودان.

ثم يقع الراوي، ومن بعده المؤلف، في خطأ تاريخيّ فادح، حين ينسب سياسة المناطق المقفولة للحكومة المركزية بقوله: (أعلنت الحكومة المركزية في الشرق ما أسمته سياسة المنطقة المقفولة، من يدخلها بدون تصريح أو تفويض حكومي يُعرِّض نفسه للجلد والسجن) [ص 19]. فالمعروف

أن سياسة المناطق المقفولة سياسة فرضتها الإدارة الاستعمارية البريطانية ومنعت بموجبها دخول الشماليين والثقافة الشمالية للجنوب، وهو الأمر الذي فاقم الهوة بين الشمال والجنوب، ولم تتبنَّ أية حكومةٍ وطنية سياسة مماثلة. لكن ما علينا، فليس الأمر حصة في التاريخ بل هي رواية، وقد تكون الأمور مختلطة في وعي شخصية مشوشة الوعي مثل سلطان تِيَّه المتحدث بأكثر من لسان بسبب صراع الهويات المتعددة والثقافات بداخله والاستلاب الذي تعرَّض له.

تتدفق المشاهد من داخل ذاكرة سلطان تِيَّه بلا توقف كما يتدفق نهر من مكان مجهول: نرى في تلك الذاكرة مشهد حادث الحركة الذي أودى بحياة والده الصوفي الملتزم المحب للحكايات والمرح والمتدين في الوقت نفسه، سُحِقت رأس الرجل سحقاً أمام ناظري ابنه الذي نجا من الحادث ليختزن في ذاكرته الوجع ونهاية والده المروعة، ومن تلك الذاكرة نفسها تقفز صور رفاق طفولة سلطان تِيَّه وألعابهم المأخوذة من بيئتهم المحلية وأساطيرها: (يحملون مسحوق لحم الوطواط، مخلوطاً برماد ذيل السحلية وهم يختبئون خلف نباتات العشر، على ضفة خور المقابر الكبير، حيث يقضي الناس حاجاتهم. كانوا ينتظرون نفيسة، الجميلة بنت الأستاذ القادمة حديثاً من المدينة الكبيرة، سيضع الأطفال خليط الوطواط والسحلية على بول نفيسة الجميلة حتى لا تستطيع النوم ما لَم يضاجعها أكثرهم حظاً) [ص21]. تبدو الحكاية هنا مشبعة بالمكان وأساطيره الشعبية ومعتقداته التي بلغت من القوة حدَّ مغازلة أحلام المراهقين.

ووسط معتقدات الطفولة هذه التي لا تخلو من معتقدات وثنية، نجد معتقدات دينية أخرى تتسرب إلى روح سلطان تِيَّه من والده الصوفي وتستقر في روحه فيستعيدها في شبابه في أرض الجنوب، أرض أجداده المتهمة بوثنية معتقداتها: (توضأ بماء المطر ثم شرع يصلي العصر، ثم أخرج مسبحته وأخذ يردد أسماء الله الحسنى. اعتاد أن يتلو بعض الأوراد التي أخذها عن أبيه الذي يتبع طريقة صوفية لها طقسها الخاص والعميق) [ص20].

إن الرجل، كما نكتشف رويداً رويداً، حامل لمجموعة من الثقافات والمعتقدات المتصارعة المتعايشة بداخل نفس واحدة وأمكنة متعددة، وهو نفسه خاضع لمؤثرات من خارج المكان الجغرافي المسمى السودان كله، مثل إذاعة «بي بي سي» ومنتجات العالم الأول التي يحملها معه كأدوات لازمة في ترحاله وحله: (بعد أن حوَّط نفسه آمناً من الشرور، أدار مؤشر الراديو الصغير إلى BBC الإذاعة الوحيدة التي يصدق أخبارها، ويثق في أخبارها ويراسلها أيضاً. ومسدسه ماركة النجمة دائماً مُعدٌّ لإطلاق النار، لكنه لم يستخدمه بعد). وهو يحمل كاميرا كوداك وخرائط وسرير جوال.

ويبدو الحصار المفروض على سلطان تِيَّه بالمكان الجغرافي، الذي هو نفسه في المشهد الأول، مقصوداً ومتعمَّداً ومتماهياً مع موضوع الرواية، فسلطان منزوع الهوية أُعيد إلى بيئته الأصلية عودة مؤقتة، فبات قطرةً في بحرها، بات محاصراً بكلّ ما ينتمي إلى المكان من أشجار وزواحف وحيوانات، فكلها أصيلة ومحتفظة بأصلها ولها ديمومة في المكان، هو وحده المزيف المشوَّه

المؤقت الوجود الحامل لثقافات دخيلة على المكان، لذلك كان صراعه مع حارس الغابة الذئب حتمياً، اعتمد الذئب فيه على مخالبه وأسلحته الطبيعية، فكان هجومه انتحاراً لأنه كان هجوماً أعزل على مدججٍ بسلاح قاتل، فكانت خسارة الذئب طبيعية وحتمية، لكن هل مثَّلَ موتُ الذئب انتصاراً لسلطان تِيَّه؟!.

إن الذئب ممثل لثقافة المكان وجزء أصيل منه، ربما هو متجذر في المكان أكثر من سلطان تِيَّه نفسه، ولهذا السبب فإن موت ذئب واحد لا يمثل تغييباً للمكان وثقافته التي تحضر بقوة في المشهد الثالث، ممثلةً في ثورة أهل المكان على سلطان تِيَّه بسبب قتله الذئب.

تتخلل المشهد لقطات سريعة من حياة سلطان تِيَّه، يظهر فيها صديقه الصادق الكدراوي المغرم بالسفر والتنقل الداخلي والنساء، والذي وضع هدفاً عجيباً نصب عينيه وهو أن يعاشر من كلّ قبيلة في بلاده امرأة، فهو يرى في نفسه مشروعاً قومياً بهذا الفهم. نلاحظ هنا وجود نزوع إنساني عام نحو الوحدة والتلاقح الثقافي الطوعي بين المكونات القومية: والدة سلطان الحاملة لهويتين واسمين هي قنطرة بين ثقافتين محليتين ومكانين ولكنها تعاني من محوٍ قسريٍّ تم لهويتها الأصلية، وإحلالٍ قسريٍّ لهوية بديلة محلها. والصادق الكدراوي يتلمس، بطريقته الخاصة، حقيقة واقع التعدد العرقي والثقافي في السودان، ويحاول تجاوز الحدود المرسومة بين التكوينات المختلفة عبر (سلاح الجنس)، ولعله بذلك يكون صاحب مشروع خاص ربما يشكل امتداداً لمشروع مصطفى سعيد بطل رواية «موسم الهجرة إلى

الشمال» للطيب صالح، والذي أراد الانتقام من أوروبا عبر استخدام ذات السلاح ضد نسائها. حتى سلطان تِيَّه نفسه هو الآخر مستلب الهوية، ابتداءً من اسمه المكون من مقطعين كلٌّ منهما يُمثِّل ثقافةً مغايرة ومكاناً مغايراً، بينما جذوره تنتمي لمكانٍ ثالث وثقافة ثالثة؛ فالاسم (سلطان) ينتمي للثقافة العربية الإسلامية السائدة في السودان، وسطه وشماله وشرقه وغربه، بينما ينتمي الاسم (تيَّه) إلى ثقافة زنجية إفريقية تنتمي جغرافيًّاً لجزء من غرب السودان يُعرف بمناطق جبال النوبة، والتي تعجّ بحضارة وثقافة عميقة الجذور ولها ملامحها الخاصة برغم تلاقحها وتمازجها مع ثقافات أخرى يعج بها المكان بقدرٍ أقل. وكما نعرف في الرواية، يتضح أن جذور سلطان تنتمي لجنوب السودان وقبيلة (الكا). وقد تعرض سلطان لعملية تدجين وطمس للهوية، ويرسم المؤلف صورة مُضخَّمة لشخصية سلطان المستلب ثقافياً كما يلي:

-1 من جهة الأم: يعاني سلطان من طمس هوية الأم وقبولها لذلك الطمس وتنكرها لأصلها لاحقاً نتيجة للتدجين المستمر لها.

-2 يبدو سلطان تِيَّه مولعاً بالأشياء التي يستخدمها كإكسسوارات ملازمة له: (كاميرا كوداك حديثة/ مسدس/ سرير جوال/ ناموسية/ راديو صغير مفتوح على الإذاعة البريطانية/ خرائط للأمكنة)، ويبدو (خواجة أسود) في نزهة في إفريقيا أكثر منه إفريقياً يتجول في مسقط رأس أمه. وهذا وجه آخر للاستلاب ومحو الهوية الممنهج.

-3 لا يكتفي المؤلف بالوصف الخارجي فيصف سلطان تِيَّه من الداخل

وصفاً أكثر دقة: (سلطان تِيَّه بالذات لا تشك السلطة في عدم ولائه، ولو أنه من جذرٍ دغليٍّ بحت، إلا أنه لا يعترف بها يُدعى _سريَّاً_ بالقومية الدغلية؛ فهو ملكي أكثر من الملك، لذا حصل على تصريح موقع من رأس السلطة مباشرة).

يمثِّل سلطان رمزاً لمن تنكّروا لأصولهم لصالح مصالح ذاتية ضيقة، وقَبِلوا أن يكونوا دمىً تحركها السلطة من وراء حجاب. سلطان تِيَّه لم يعد إلى الجذور في رحلة بحث عن الجذور، ولا لخوض معركة لتحريرها وتطويرها، بل جاء لتحقيق هدفٍ ذاتيٍّ بحت، يَصِفه الراوي بوضوح: (فهو شخص عملي، ولا هدف له الآن غير استكمال الجزء العملي من رسالة الدكتوراه، التي سيقدّمها بعد شهرين للمجلس العلمي، إذا قُبِلت سيتحقق حلم عمره، يصبح محاضراً في الحياة البرية). الهدف ذاتي بحت إذن، ومن سخرية الأقدار أن من يريد أن يكون محاضراً في الحياة البرية يقتل ذئباً في الغابة بمسدس أثناء بحثه عن مواد علمية تعينه على الحصول على الدكتوراه!. إن سلطان تِيَّه، المزود بآليات القتل الحديثة، يبدو في أحسن صوره مخلبَ قطٍّ للقادمين من خارج المكان وأداة لتدميره. يبدو المشهد الثاني من الرواية مشهداً يصوِّر الوجه الآخر للرعب الذي يعاني منه المكان (جنوب السودان)؛ ففضلاً عن الحرب وآلياتها المدمرة التي عكسها المشهد الأول للرواية، يعاني المكان، مثل سلطان تيَّه وأمه (التومة)، والقومية الدغلية التي ترمز إلى شعب جنوب السودان، من الاضطهاد الثقافي والعرقي والديني والاستعلاء العنصري والعرقي الذي يرفض الاعتراف

بثقافتهم ووجودها، ويسعى إلى طمسها وتدجينها وإحلال ثقافة الأغلبية بالقوة مكانها، كأن الكاتب أراد القول إن المشهد الأول هو الابن الشرعي للمشهد الثاني، وأن المكان الذي احترق الماءُ فيه قد ناءَ كاهله بحملِه الثقيل من المرارات، فتحوَّل الماء باروداً ونفطاً وغازاً سريع الاشتعال، يحول كل ما تطاله يده إلى رماد بعد أن كان بستاناً أخضراً.

في المشهد الثالث المعنون بـ«أهل الكهف»، يظهر أهل المكان من قبيلة (لا لا) في المشهد حفاةً عراةً مدججين بالتمائم، حاملين أسلحة بدائية ومعهم فتاة منهم ترتدي جينزاً وصدرها عارٍ في رمز واضح لاختراق الثقافات الوافدة للمكان، ومعهم شخص أوربي الملامح وزعيمهم كهل مدجج بالتمائم هو الآخر يُسمى الكواكيرو؛ يتضح أنهم غاضبون لمقتل الذئب ويأخذوا في تنفيذ رقصة بدائية وسلخ الذئب على إيقاعها، ثم تخاطب الفتاة سلطان تِيَّه بالإنجليزية سائلة إياه من يكون، وهنا تصوير آخر لعملية محو الهوية؛ فالفتاة وسلطان تِيَّه، أبناء المكان المنسلخان من هويتهما، يختاران لغةً أجنبية كوسيط للتحاور، وفي ذلك تجسيد لقمة المأساة في مسألة طمس الهوية. يستمر الحوار فيَدفَع سلطان عن نفسه تهمة كونه صائد تماسيح بقوة، يأخذوا منه سلاحه ويقرروا أنهم سيحبسوه حتى تحلّ روح الذئب فيه فيمسى ذئباً. الجزاء من جنس العمل، فهو أخذ روح الذئب فلتسكنه تلك الروح إلى الأبد وتقضي على جوهره الإنساني. ونعرف أن الـ«لا لا» لهم سجن هو كهف يُحبس سلطان فيه، فيستعين على الخوف الذي تملكه فيه بإرث والده الروحي بعد مصادرة أدوات أمانه المادية، ممثلةً في السلاح

الناري والعصى، فشرع في الصلاة وقراءة الأوراد التي حفظها عن أبيه. وفي محبسه ذاك تظهر خلفية ثقافته الإسلامية في استعادته لقصة أهل الكهف الواردة في القرآن، وكانت المفارقة أنه كان سجيناً في كهفه ويسمع أصوات الذئاب الطليقة في الخارج وهي تعوي، فيدرك أنه لم يقتل شيئاً وأن فعله ضاعَ هباءاً ولم يُثمر إلا سجنه هو وتقييد حريته. وفي ذلك رسالة كامنة ذات صلة بموضوع الرواية؛ فالقتل والعنف لن يثمرا شيئاً ولن يفلحا في محو هوية المكان وشاغليه وثقافتهم، تلك هي الرسالة الكامنة خلف مشهد مقتل الذئب وبقائه طليقاً يعوي في المكان، وصيرورة قاتله حبيساً في كهفٍ يشابه الكهف الذي نام فيه أهل الكهف نومتهم الطويلة المعجزة، الفارق أن أهل الكهف كانوا دعاة نور وتنوير فكان الكهف نجاةً لهم من العسف والجور، بينما كان سلطان تِيَّه -وكل من يستخدم العنف لتحقيق الغايات- دعاة ظلمة وظلم وتعسف وجور، فكان الكهف عقاباً لهم على جورهم وحماية للناس من شرهم.

في المشاهد التالية من الرواية يُورد المؤلف قصة قدوم عنصرٍ خارجيٍّ للمكان، مُمَثَلاً في أسرة أجنبية قادمة من أوربا لتعيش في تلك الأحراش (مِسس ومستر جين)، ويُصوِّر توجس أهل المكان منهم وتخوفهم من تجارة الرقيق والاستعمار والتنصير المرتبط بدخولهم المكان، وفي نفس الوقت أشواقهم للتطور، الصناعات الحديثة والحياة الرغيدة المرتبطة به، والتي غازلها بروزهم بالمكان. إنه تصوير جميل لعلاقة إفريقيا بالغرب: مخاوف نائمة مشروعة ترجع إلى تاريخٍ أسود للرجل الأبيض مع القارة

الفنيّة، وتطلعات مشروعة تغذيها الصورة الجديدة التي يحاول المستعمرون القدامى تسويقها باعتبارهم رُسلاً للحضارة والإنسانية. يُصوِّر المؤلف ذلك من داخل أعماق أهل المكان (قبيلة الـ«لا لا» وزعيمهم الكواكيرو): يصور دخول الأجنبيان إلى المكان وردُّ فعل شاغليه: (في البدء كانا مَلَكَين هبطا في غفلة إلى الأرض، عيونهما الخضراء، عربتهما، كل شيء، لكن ما كان يثير القرية ويفتح شهية الكواكيرو شخصياً هو الأمل المتمثل فيما يمكن أن يُحدثه هذان الشخصان من تطور، لابد أنهما سينشئان بيتاً للتعليم وسينشئان بيتاً للعلاج، وسيعلِّمان الدغليين طرقاً جديدة للحضارة؛ هؤلاء البرص أصحاب العيون الخضراء يفعلون المستحيل. لكن يعلم أهل القرية أيضاً أن الأبيضين، يبدآن ببناء بيت لعبادة الرب المثلث، ثم جند لحماية البيت أو يتاجران بالرقيق، في ذلك الحين سنحرقهما) [ص 56].

ويُخصِّص المؤلف المشهد المُسَمَّى «الغرباء» لرصد ردود فعل شاغلي المكان؛ فيصور ببراعة متابعتهم للغرباء في صمت والمداولات التي تدور بشأنهم والموقف منهم: (لأسبوعين كاملين كانوا يراقبون سلوك الغرباء، أصحاب الحمار الكبير، عندما جاء البناؤون وأخذوا في تشييد البيت الكبير، كان المحاربون أيضاً هناك خلف الأشجار يراقبون في صمت، ينقلون ملحوظاتهم في إشارات صغيرة إلى بعضهم البعض. اجتمع مجلس المحاربين مراراً وتكراراً متباحثاً في شأن الغرباء، هل نجبرهم على مغادرة الأرض؟ هل نسمح لهم بالبقاء؟ هل نقتلهم؟ هل نسجنهم في الكهف؟. بعد مداولات كثيرة قرر مجلس الكواكيرو إمهال الأبرصين زمناً قبل

الحكم عليهما) [ص 60].

وفي المشهد المُسمَّى «الجذور» نعرف أن الرجل مستر جين هو أول طفل أنابيب أُنتج سراً في العالم، وبالتالي فهو رجل لا جذور له في الحقيقة، وبات الرجل عالماً متفوقاً في الكيمياء الذرية وزوجته ماريانا عالمة هي الأخرى تعمل في مجال تطوير الأسلحة التقليدي،ة وأصيبت بمرض غامض واختفى الإثنان ليظهرا في أدغال الجنوب. تعلما رُطانة القبائل المحلية وباتا يبشِّران ببدائية الحياة ويقدمان نفسهما كشيء مختلف عن تاريخ وحاضر الرجل الأبيض. ويدِّعي الرجل أن سبب حضوره إلى المكان هو أن زوجته أُصيبت البتلوث الكيميائيّ المشع فاحتمى بهم. وحين طلبوا منه أن يفتح مدرسةً لتعليم الأطفال رفض الرجل (وأخذ يُدرِّسهم فائدة عودة الإنسان إلى الحياة البدائية البسيطة: امشوا عراة، كلوا ما يصادفكم من طعام، إشربوا رحيق الأزهار، ناموا أينما هاجمكم النعاس، ما لكم واللغة والكلام والطائرات والموت وما لكم والكارثة؟) [ص 94]. وهذا الكلام المُخاتل يفضح حقيقة هذا العالم المزعوم، فهو لا يسكن في العراء بل ابتنَى بيتاً للإقامة فيه قبل استقراره، وهو يستغل سيارةً وهي من منجزات الحضارة، ويرتدي ملابس عصرية ويُطالب الدغليين برفض الحضارة، بل يضبطه الكواكيرو متلبساً ببذر بذرة التمرد على الواقع في الأطفال: (ذات يوم اندس الكواكيرو خلف سياج البسنتا، سمع جين يقول للأطفال: «اتركوا أسركم واهربوا، عيشوا هنالك بعيداً في الدغل مع القرود والأطيار الجميلة حيث عسل النحل والكاراواو والأناناس. هل تجلبون الحطب لأمهاتكم؟

هل تجلبون الماء من الآبار البعيدة؟ هل تحفرون الأرض الصلبة لاستخراج حبر الزينة؟ هل يرسلكم الكواكيرو بعيداً لتلقي العلم بعيداً؟ لماذا لا تنطلقوا أحراراً كالغزلان كالنمور كالأطيار، لا مسئوليات، لا شقاء؟) [ص 95].

عندها صاح الكواكيرو: (أيها الأبرص العريان، أنت عدو الدغل الأول، عدو المستقبل) [ص 95].

هكذا يبدأ الصراع بين الوافد والراسخ في أخذ شكلٍ جديد، فالوافد يستهدف المستقبل، يُغيِّر جلده وأسلوبه ولغته ووسائلِ عمله، فإن كان يحلّ مستعمراً بجيشه في السابق فإنه يتسلَّل الآن تحت ذرائع إنسانية ويتعلم لغة الناس ويحاول أن يكسب ودّهم وثقتهم، وبدلاً من تحميل السفن بالرقيق الذي يقتنصه من الجبال والغابات، يبدأ رحلة قنصِ الأرواح بدلاً من قنص الرقاب والأجساد. إنه يُفرِّغ سمومه في أرواح بناة المستقبل ويشدّهم إليه بخيوطٍ من حرير بدلاً من السلاسل، ويجعلهم عبيداً من نوعٍ آخر، عبيداً تم الاستيلاء التام على أرواحهم وعقولهم وتم مسخهم وتشفيرهم وإخضاعهم لعمليات غسيل ذاكرة ومخ واسعة النطاق؛ بحيث لم يبقَ منهم إلا الهيكل العظمي والجلد الذي يكسوه. لذلك تتسارع الأحداث في الفصول الأخيرة للرواية نحو النهاية الحتمية لهذا الدفع وهذه العمليات الواسعة التي جرت، فيعود الأولاد الذين راهنت القيادات المحلية التقليدية -مثل الكواكيرو- عليهم، وأنفقت على تعليمهم في الخارج ليكونوا المخرج للمكان من الظلمة والقهر، عادوا وليتهم ما عادوا،

فقد عادوا غرباء الروح، غرباء المظهر، ليفتكوا بالمكان وشاغليه بدلاً عن تطويره. يصف المؤلف ذلك التطور الدرامي كما يلي: (حضر بابو الغريب، بابو ابن نادية ابنة الكواكيرو الكبرى، حضر ذات عصرٍ ممطر يقود عربة جيب 99 ذات لون أحمر، أوقف العربة تحت شجرة جوغان ضخمة وأخذ يستعمل آلة التنبيه بصورة شاذَّة جعلت القرية كلها تهرع إليه، عندها نزل الأرض، يرتدي بدلة اسموكن بيجية وربطة عنق بها ألوان كثيرة، ووجهه ناعم وبه رقة أنثوية تعلن عن نفسها. له حقيبة صغيرة تحتوي على جواز سفر وبعض العملات الأجنبية، وله جهاز اتصال، إرسال واستقبال، يعمل بواسطة الأقمار الصناعية) [ص187 و188].

ونكتشف أن الولد تلقَّى تدريباً عسكرياً في كلية عسكرية أجنبية، وأنه برتبة جنرال، وأنه قادم للمكان ليشعل، هو ورفاقه الذين توافدوا للمكان تباعاً بعربات الجيب الأجنبية، حرباً سموها «حرب التحرير»، وليست من أولوياتهم البتة مسائل مثل التعليم والعلاج وغيرها مما يتمسَّك ويحلم بها أهلهم، لذلك يصاب الكواكيرو بخيبة أملٍ كبيرة ولا يستمع أحد إليه ولأفكاره المناهضة للحرب، وتبدأ سلطته الروحية في الانهيار أمام القادمين الجدد، بسندهم ودعمهم الخارجي وآليات حربهم وأحلامهم بالثروة والسلطة والثراء. وفي النهاية تشتعل الحرب: بين أهل المكان ومحاربيه التقليديين بقيادة الكواكيرو، وبين القادمين الجدد على صهوة الدبابات وعربات الجيب، فيخسر الكواكيرو حربه وتنتصر إرادة القادمين الجدد الذين يحشدون المكان لحروبٍ طويلة، وتنتهى الرواية نهاية دائرية بعودة

المشهد الأول الافتتاحي كمشهد ختامي، كأن المؤلف يقول إن الدائرة الشريرة مستمرة، وإن إرادة الشر انتصرت، وإن الانفصال باتَ واقعاً، وقد كان ما رآه الكاتب أفقاً بعيداً قد بات حقيقة موجعة فَرَضت نفسها فبات الوطن الواحد وطنين. وهو سيناريو قابل للتكرار مرات ومرات في السودان.

الرواية حافلة بالأساطير والخرافات والمكونات المحلية التي تُشكِّل بانوراما المكان وسطوته على فضاء الرواية، مثلما هي كذلك تعج بكل أنواع الأشجار والحيوانات والزواحف والطيور ذات الصلة بالمكان؛ فالتماسيح حاضرة والحية حاضرة والذئاب والنمور حاضرة والقطط والكلاب والثعابين والسحالي والعناكب والقراد والقرود والأفيال والأسود وفرس البحر والجاموس والحمار الوحشي والمعزة البرية وأشجار الجوغان والتِك والمهوغني والموز، إنه مهرجان فريد يمنح الرواية عمقاً وسحراً وملمحاً فريداً ويعزز سطوة المكان فيها. الرواية أثرٌ أدبيٌّ وفنيٌّ فريد ومميز، وهي تعكس وجهاً من وجوه الثقافة السودانية البارزة هو تعدد وتداخل الهويات الثقافية، تداخلها الطوعي والقسري، وأثره على مجمل الحياة في السودان. وهي بذلك حفر عميق على جدار الثقافة السودانية وجذورها، حفرٌ تحتاجه هذه الثقافة الآخذة في التشكل ويحتاجه كل من يريد معرفة ملامح المجتمع والثقافة السودانية من الداخل.

المراجع:

- «رماد الماء» – رواية/ عبد العزيز بركة ساكن/ الطبعة الثانية / آفاق عربية/ الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- «أساليب السرد في الرواية العربية»/ د.صلاح فضل/ دار سعاد الصباح الطبعة الأولى 1992م.

في «الطواحين»... قديسة ومختار وأشياء أخرى [1]

محمد السباعي [2]

حين يصنع لك الطاهي وجبةً لم تَذُقها من قبل، ويخبرك بلطفٍ كيف تأكلها، لكنه يعرف أنك ستتحذلق، لن تأكلها بأصابعك كما أخبرك بل ستتحذلق وتستخدم أدواتك الخاصة، هو يعرف ورغم ذلك أخبرك، وأنت تتحذلق وهو يبتسم لأنه في الأصل يعرف.

هذا ما فعله ساكن في روايته «الطواحين»، في استهلاله صلاة ومفتاح، حدأة الله الجميلة: «ركِّزي... حَلِّقي» تلك هي أدوات التناول لكن أحداً لم يُصغِ، ربما رغبةً منا في كشف الأحجية أو مجرَّد تحذلق، فنحن نقرأ كما نريد أن نقرأ وليس كما يُخبرنا المؤلف كيف نقرأ، فنقرأ ونقرأ ونقرأ، ونتحذلَق، فنذهب لحيث اللا شيء ونُغفل في رحلة الحذلقة الكثير وربما كل شيء. لكنه قبل أن يقدم لنا الوجبة أخبرنا كيف نتناولها، فقط أن نركِّز، وأن نُحلِّق. كحدأة الله الجميلة، كنصبٍ بكهف الحرية، لا يعني سوى الحرية. رَكِّزي، حلقي، ركزي، حلقي.. ياً حدأة الله الجميلة.

---

(1) ينشر المقال لأول مرة.

(2) ناقد مصري.

تعودت أن أقرأ النص من داخله، أن أحاول رصد الحالة الكتابية بخبث مؤلف قبل أن يكون ناقداً أو محللاً، فلا أكتفي أبداً بما يحاول أن يخبرني به المؤلف من خلال شخصياته الأساسية وشخصيته الرئيسية «القديسة»، مفتاح الرواية، بل أهتم بكيف أخبرني؟ ولماذا يريد إخباري؟ أسير معه بتلك الابتسامة حيث يريدنا أن نذهب سوياً لكنني أتركه خلسةً لأعبث بصناديق تركها لي لأجد ما يسرني ويمنحني بلطفٍ نشوةَ المكتشف، أو أتابع بقايا الحبر الذي حاول محوه من مسودته الأولى. حسن، هذا ما يقول إنه حدث، هذا ما تقول القديسة أنه حدث. فماذا أَخْفَته عنَّا القديسة؟ وماذا تركه لنا ساكن لنفضَّ أربطته ونفك طلسمه؟.

تبدأ الرواية بصلاة تشبه الصلوات، ترنيمة تشبه الترانيم، تدريب شاقّ نلمح فيه تجربة الخروج من الجسد، المعلم والمريد والطريقة، المختار والقديسة والصوت، الهدف والرحلة والإلهاء، المحراب والفن، الروح والجسد، والخروج، الخروج، الخروج.

القديسة والمختار، القديسة ومايازوكوف العزيز، القديسة ونور الدين، تجربة مثيرة يخوضها المختار، هو اختار أن تلازمه القديسة، أخبرها أنه عرف من عيني نور الدين من هي، هي القديسة الباحثة، علاجها من الخوف، فشفت من كل شيء، حتى الجسد الذي يقتات عليه نور الدين، الزوج الثري الباحث عن عوزه بين المال والمجانسة من الجنس، والمجاسدة من الجسد، القديسة ونوار سعد، دائماً القديسة وشخص ما، هي سهير لكنها القديسة. هكذا قابلناها منذ كانت في الثالثة عشرة، منذ أن كانت

برفقة معلمها الأول محمد آدم. الأول في متعة الصدق، متعة المعرفة، ومتعة الذوبان. تحسسها وأراد الزواج منها، وحين تم حرمانه منها أو حرمانها منه، رحل، هكذا رحل؛ ليس عن القرية، ليس عنها، بل فقط رَحَلَ بشكلٍ قاطع، رحل.

وانتَقَلَت لبيت نور الدين الثري حيث عَرِفَت العائق الأول للحبّ مبكراً، عرفت الخوف وعرفت الكُره. ولم تعد الملامسة والملاطفة تختلف لديها عن الاقتحام والاغتصاب، تركت له جسدها وحلَّقت؛ حلقت خارج جسدها، ما بين الاستلقاء والتلقي وما بين المقاومة والتعدي حلَّقت القديسة، حلَّقت للمحراب حيث شُفِيت من خوفها، من أبيها، من نور الدين. كان يمكنها النوم عارية حين تخلَّصت من خوفها، حلَّقت كحدأة الله الجميلة، صوت المختار، ورسم مايا العزيز أسفل سرتها، ومباشرة ووضوح نوار سعد، كَوَّنت القديسة هويتها، أو تكونت هويتها، وتتابعت فصولها بين تأكيد التذكير بافتتاحية الفصل، وبين قولها عن الأشياء فتبدأها بحرف «في» تكونت من هي القديسة، وحكت لنا عما تراه طفلة «في قلة الأدب» وما تراه امرأة «في الروح».

ثم انتقلت للجامعة، وانتهت تنقلات القديسة بالمحراب، حيث المختار، حيث القطينة، حيث البيت، حيث تعود كلما غابت للدراسة أو البقاء ببيت نور الدين حين يسافر وحين يرغبها قهراً. قديسة النفس والمختار طبيب النفس المعتلّ.

المختار. ذلك الصوت الخافت الواضح، الواثق بذاته والمتشكك بها،

عالج القديسة بفراش زوجها، ثم أتى بها ولم يأتها ليعالج نفسه بالمحراب، ترك منصباً ومكانة، ترك البلاد الكبيرة، ترك ما تركَ مما عرفته القديسة وأخبرتنا عنه ومما لم تعرفه ليبحث عن ذاته بالمحراب، يروِّض نفسه بالقديسة، ينظر لجسدها خلسة، يشتهيها، ويروض نفسه. ربما كان رفضه السقوط في رغبته هو ما حفظ شفاء القديسة، رَغِبَتْه هي الأخرى، تمنت أن يراودها وتمنت ألا يفعل، رَغِبَته وغارت عليه لكنها آثرت ربما المراوحة عن المجاسدة؛ حيث تلتحم الروح بالروح وتلتئم بها وإن احتاج الجسد التحاماً بجسدٍ يثقله ويجذبه نحو الأرض فلا تنفذ منه الروح لتحلق من قريةٍ لأخرى. من سماء لسماء، ممتلئة هي بصوت المختار حيث لم يبقَ إلا ذلك الشق الضيق منها الذي ودَّ يوماً أن يدفن المختار رأسه به، لكنه آثر الحفاظ عليها والاستمرار في المقاومة، في التخلي، في التحرر. وكما أرادها أراد نوار سعد، وكما آثر الحفاظ على القديسة آثر الحفاظ على نفسه من نوار، وربما أراد أخريات وربما لم يكن صادقاً حين صارحها بأنه لم يفعل، فحتى آدم الأول لم يتمنع عن فرصة ملامستها حين رغب بها، وربما كان صادقاً فصنع منها الراهبة التي تراودها نفسها بالمحراب، وتراود المختار نَفسه عنها، لكنه ظل المختار وظلت القديسة. حتى رحل، فقالت هي: أبي قد مات.

مايا العزيز، وجه آخر للذئب الرحيم، وجه آخر للمختار. أكثر التصاقاً بالمادة؛ يُشكِّلها، ينحت ملامحها، يضاجعها، يلامسها، يجاسدها، من مكسيم غوري لدمشق للبلاد الكبيرة، للكهوف المقدسة، لحديقة منزله

لحدأة الله الجميلة. لنوار سعد لزوجته المغنية للغانية. مساحة من الروح الحائرة هو يعرف لكنه يمنح نفسه الوقت. حتى ضاقت به المادة التي يشكلها، وترك كل شيء، حتى زوجته التي بقي فيها من رائحة صديقه مداح القليل تركها بجوار رفاته بالبلاد الكبيرة. لم يودع أحداً، رسالتان فقط بينه وبين الغريم والمرآة، بين روحه المتعبة والصوت، باحت الروح وردَّ الصوت أصداءً لم تصله قبل أن يغادر جسده حيث اللا جسد.

نوار سعد، تنتمي لنفسها دون تكلف، تُجرِّب بلا تعالٍ، تُعبِّر عما تريد ببساطة ووضوح. جسر هي نوار بين القرى، بين البلاد الكبيرة والأندلس البعيدة بين الشعر والنحت بين الجسد والجسد وبين الروح والجسد، وحاولت بعد التخلي بالمحراب لتجرب متعة الجسر بين الروح والروح، واكتفت من تجربتها بأن قليلاً من التخلي لن يضرّ لكنها لم تخفِ أبداً رغبتها أو متعتها. تمتلك منظومة قيمها الخاصة ولو تخرج من فقرها بأمراض تحتاج العلاج بل عرفته وعرفها، عاشته وعاش بها، عرفت قدره ومنحها قدرها، لم تمارس سادية الغواية على من رأته طفلاً، أمين، ذلك الطيب الخبيث –كما وصفه المختار– كَسَرَته ثم لملمته منحته امرأةً وربما حياة، ولم تنكر إعجابها بمحاولاته. وبعد حصولها على كهوف مايا العزيز ومساعدتها الأصدقاء في نقل جسد حافظ لكهفٍ حوّلوه لمتحفٍ صغير، ثم أكملت رحلتها كجسر يحفظ منحوتات مايازوكوف لحين البحث عنها.

بقية الشخصيات شكَّلت النسيج، الخيوط والعقد، منحته بعض الدفء في الشتاء وبعض الحياة في الخريف، وبرغم كونها ثانوية إلا أنها كانت

كبيرة الأثر في فهم ما لا يمكن فهمه، وفي إضفاء اللمحات التي توحدت بالنسيج لتمنحه أبعاداً مصاحبة في الفن والعشق والسياسة، في التمرد والثورية والقمع، وفي العوز.

قد لا تختلف قراءة الطواحين عن محاربتها، فكلما ظننت أنك أمسكت بالحدث الرئيسي والذي تدور حوله الأحداث وتتشعب منه وتتنامى أو تتداعى تجد نفسك تدور مع الطواحين لتقتفي أثر بدايةٍ هنا أو نهايةٍ هناك، وفي كل تلك الدوائر والدورات لم يكن هناك حدث تأثرت به كل الشخصيات والأمكنة كالتحول الذي حدث للبلاد الكبيرة؛ فما كان قبل خريفها لم يعد بعده، لا الناس ولا الأحداث، حتى الطقوس والممارسات، حتى الأشجار والطيور والروائح. ما قبل الخريف لم تكن البلاد الكبيرة هي الأجمل لكنها كانت رَحِبةً بما يكفي لكهفٍ كبير للحرية وحديقة تتعانق بها الأزهار والأشجار، وتحمل أشجارها نبيًّاً كاذباً وتحمل أرضها من يلعنه؛ كانت تحوي الجميع حتى رفات مدّاح مداح حوتها، واتسعت سماواتها لتحليق حدأة الله الجميلة. لكنها ضاقت بالجميع بالموت والمرض حتى الهواء ضنَّ عليهم بالرائحة، مجاعة، ضاق كل شيء، حتى مايا العزيز فارقها مرغماً قبل الخريف، وحين عاد بخريفها غادرها ولم يودع أحداً.

وكما ضاقت البلاد الكبيرة بجمالها ضاقت سجونها بشبابها. لم يذهب ساكن لتلك المنطقة لكن إشاراته كافية لتوضيح دوران طاحون الفقر الطبيعي وطاحون الفقر السياسي، بتزامنٍ ملحوظ لطحن نفس الحبوب، لم يسترسل في الإشارة، لكنه تركَ لنا خطّاً فاصلاً لما قبل الخريف وما بعده،

حيلة أخرى ماكرة مارسها ساكن، فكل الأحداث تدور كأذرع لطاحون خفي بعقل القديسة. ذراع طبيعي وآخر اجتماعي وثالث سياسي ورابع وخامس ولا تنتهي الأذرع ولا تتوقف عن الدوران، فلا نجد واضحاً إلا حالة الدوران فننتظر أسفله الطحين. لكنه أخبرنا منذ البداية ألا نتحذلق، لكنه لم يخبرنا كيف نَمنَع أنفسنا.

المكان في «الطواحين» هو البلاد الكبيرة، بالطبع يمكن تسميتها باسمها الأكثر شهرة لكنني أميل أكثر للبلاد الكبيرة والبلاد المجاورة، حيث تصبح الحدود مثل خطّ البحر حيث تنتهي اليابسة، وخط الأرض حيث ينتهي البحر، رحابة أكثر من الحدود السياسية الجامدة والباردة والحادة. وبرغم وحدة المكان في الظاهر إلا أنه دار بنا في طاحون الأمكنة فبثَّ أحداثاً فارقةً في إسبانيا حيث وجدت نوار جسدها، وموسكو حيث ترك مايا العزيز جسده، بوصلة يرسمها ببراعة من الشرق للغرب، ومن البلاد المجاورة شمالاً لفتاة من الحبشة جنوباً، وتلك البوصلة ليست متعامدة بدقة بل تدور؛ فالجنوب يميل للشرق والشرق يميل للشمال، وهكذا بوصلته أيضاً تدور كطواحينه، لكن الأبرز في أمكنة ساكن هو المحراب والكهف. حين أكتبهما بتلك البساطة «المحراب والكهف» لا أجد ما يليق أن يُذكر بجوارهما ولا أرى سوى القديسة تدور بين المحراب والكهف.

الوسيلة في الرواية هي لغة الساكن. تلك اللغة العذبة الدقيقة المعنى والبعيدة المقصد، وبين ما يعنيه وما يقصده دارت الطواحين فهو يقصد فقط ما كَتَبه وهو يقصد أيضاً كلّ ما يفهمه القارئ؛ الأسماء في رواية ساكن

هي جزء من طاحون المعنى وماعون المقصد. ربما كانت هي الخلفيات التي ترسم الصورة الذهنية للشخصية والحدث ومحيطه، هي تلك التوابل الإفريقية المميزة الرائحة والطعم، ترك بها الفرصة لمن يعشق الرمزية أن يغرق في بحرها وهو يبتسم «أليس هذا ما تحب؟»، ويترك مساحة التأويل بين نصوص قاربت على الإحكام، ورغم قدرته على كتابة النص المحكم إلا أنه فضَّل شبه المحكم ربما ليبتسم وربما ليصل القارئ لحد الاعتيادية ويستمر طامعاً في نشوة الخلاص.

يجذب النص بلغته القارئ لطاحون من الأفكار والمقاصد، من صوفية التوحد مع الكون لوجودية الشجرة لنفعية الجسد لثورية اليسار الشاب لاستغلال اليمين المدّعي، من نضال البقاء مقاومةً للفقر بالعمل أو مقاومة للمرض بالتأمل، من محاربة الاستغلال بالتعفف وحتى محاربة الرغبة بالسقوط فيها. طاحون آخر يدور وتدور معه تطلعات القارئ وأطماعه في متعة تمييز الفرق بين دقيق القمح ودقيق الذرة، لكنه لا يدرك الفرق أبداً حتى يصنع منهما خبزاً، وحين يجد خبز الذرة أكثر بياضاً ينسى أي طحين كان هو للذرة فيعاود الخبيز ويعاوده النسيان.

تأتي الدوافع واضحة في كل شخصيات الرواية، ويظل دافع السرد غامضاً. فلا تتكشف ملامح هذا الرداء المنسوج من طحين الحب والفن والثورة، من طحين العرق والظلم والرضا، لا تتكشف ملامحه بكل تلك التفاصيل، لكن ساكن أيضاً أخبرنا ولكننا أيضاً لا نُنصت، فقد سرد رداءين: الأبيض والداكن فقط. نسجتهما القديسة والمختار أمامنا جميعاً

بالمحراب، وأظنّ الدافع هنا لا يتعلق بالقارئ بقدر ما يتعلق بالمؤلف، فهنا أرى ساكن يغوص ليرى ويغمض لتتضح رؤيته، يصمت كثيراً ليسمع وربما يرقص لتتعرف قدماه على الأرض. وفي تلك الرحلة نجد تفاوتاً في النسيج، فكلما أصابه الملل أو العياء تباعدت الخيوط وظهرت الثقوب في النسيج لكنه يجيد جذب الخيوط ليتلاحم النسيج مرةً أخرى. ربما لا يُقَدِّر الكثير من النقاد الدوافع الذاتية للمؤلف ويبحثون عن نتيجة يمكنهم قياسها لكنني من موقف المؤلف أحترم كثيراً تلك الدوافع للحكي، للتنفس، للحياة.

الزمن أيضاً، رغم إشارة ساكن إليه، لا أراه فاصلاً في الرواية؛ فلو قدمنا الرواية عقداً أو عقدين أو أرجعناها مثلهما أو يزيد لما اختلف شيء، فمتى حدثت تلك الأحداث؟ لا يهم، حقاً لا يهم. ففي البلاد الكبيرة ربما يتوقف الزمن حتى تنهي قصتك، وحين يعاود الحركة قد يطحنك بطاحونه وقد تسقط بجواره فيدور وأنت تراقبه وأنت شبه مخدر لا تعرف لماذا أغفلك؟ هل سقطت سهواً؟ هل تعمد إسقاطك؟ هل يتعمد إذلالك؟ هل يبتسم بزهوٍ وهو يراقبك خارج دورته؟ هكذا أراني الساكن الزمن في روايته، وهكذا أراني زمن روايته في البلاد الكبيرة.

لا أريد أن أُصَعِّب الأمر على القارئ في رواية مثل «الطواحين» لكن لي نصيحة: اقرأها كما تقرأها أنت فستجد طاحونك وهذا يكفي، هي بعمق البحر لكنها بانسيابيَّته، يمكنك الطفو ويمكنك الغوص لكن لا أضمن لك عصمةً من الغرق.

أسئلة الهوية السودانية في رواية «زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة» لعبد العزيز بركة ساكن [1]

د. عبد الغفار الحسن محمد محمد أحمد [2]

مستخلص الورقة:

تقوم هذه الدراسة على فرضية أساسية هي: أن رواية «زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة» لعبد العزيز بركة ساكن استطاعت تمثيل الجَدل المثار حول قضية الهوية والتنوع العرقي بين مكونات المجتمع السوداني الشمالي والجنوبي، في فترة الحرب قبل انفصال دولة جنوب السودان.

كما استطاعت الرواية أن تُعمِّق الرؤية حول مفهوم الحرية والعبودية، بخطاب سرديٍّ أفاد من الدين والفلسفة والفكر الإنساني، بطرقِ سردٍ جديدة، تقوم على مساءلة الذات وموقفها من القضايا المطروحة.

كما يرى الباحث أن الرواية عمَّقت المستوى الدلالي حول قضايا الهوية، بما طرحته من أسئلة حولها، وبما قدمته من رؤية لبناء الذات، تُعيد الثقة

(1) ستنشر هذه الدراسة في مجلة العلوم الإنسانية التي تصدرها جامعة البحر الأحمر - بورتسودان.

(2) أكاديمي سوداني متخصص في الأدب والنقد ويعمل استاذاً مشاركاً بجامعة وادي النيل.

للإنسان، وترفده بالرؤية التي يستطيع أن يحيا بها متوازناً في مجتمعٍ متعدد الأعراق والديانات والمناخات.

وقد هدفت الدراسة إلى تلمس موضوع الهوية والحرية والحرب في الرواية، باعتبار الحرب سبباً مباشراً في تفتيت الهوية السودانية، وهي ما أفقد المجتمع السوداني تجانسه وثقته بين مكوناته العرقية والإثنية من وجهة النظر التي يطرحها الروائي عبر متخيله السردي. ودرستُ الشخصيات الروائية ومدى قدرتها على طرح رؤية تحررية تتجاوز عقد الماضي، وتنبذ الحرب وتسعى للتعايش السلمي الذي يُحتَرم فيه الإنسان كبشر له حق العيش الكريم الآمن، مع إبرازها للتشققات التي أفرزها الصراع والنزوح بين سكان الشمال والجنوب، وإمكانية تجاوزها.

اعتمد الباحث في هذه الدراسة على المنهج التكاملي.

مقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، وعلى آله وصحبه، وسلم تسليماً كثيراً، وبعد:

تكمن أهمية قراءة رواية «زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة» للروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن[1]، في قيمتها الفنية والموضوعية، حيث قدَّمت على المستوى الفني أسلوباً جديداً في السرد، عن طريق ضمير المُخَاطب، خلافاً للسائد والمألوف من استخدام ضميري الغائب والمتكلم

(1) عبد العزيز بركة ساكن، رواية زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ط2، 2011م

من ناحية، ومن ناحية ثانية قد عالجت هذه الرواية قضية من أهم القضايا المطروحة الآن في الخطاب السياسي السوداني، باعتبارها مشكلةً أساسية تهدد وحدة الوطن، وهي قضية الهوية السودانية. فمما هو معروف أن السودان متنوع عرقياً ودينياً، وهذه الرواية حاولت أن تثير العديد من الأسئلة حول قضية الهوية والحرية والصراع المسلح ودوره في إثارة قضايا الخلاف حول الهوية، هذه الأسئلة التي استعصت على الحل؛ نسبة لتعدد المنظورات والثقافات في السودان، وتنوع الخطاب الموجه حول هذه القضية، ما بين خطاب ديني، وخطاب عسكري، وخطاب شعبي. كل هذه الخطابات أثارت العديد من التعقيدات والتساؤلات والجدل حول موضوع الهوية في السودان، وهذا ما طرحته هذه الرواية، بأسلوب سردي جديد، وخطاب أفاد من الديني والروحي والفلسفي، استطاع أن يُهشِّم كثيراً من تعالي المتعالين، ويُعزِّز الثقة عند الذين اهتزت ثقتهم في أنفسهم بسبب نظرة الآخرين السالبة إليهم، نظراً للونهم أو جهتهم أو عقيدتهم.

وأهم ما تهدف إليه هذه الدراسة: قراءة أسئلة الهوية في الرواية، ومدى قدرة الروائي على تمثيلها سردياً، من خلال شخصياته، ومدى حريتها في طرح قضاياها حول الهوية، والتي مثلت محور الصراع في الرواية. والكشف أيضاً عن بعض الجوانب الفنية الجديدة في بناء الرواية، باعتبار أنه لا يمكن دراسة المضمون بصورة منفصلة تماماً عن الشكل.

وقد قَسَّمتُ البحث إلى ثلاث نقاط على النحو التالي:

- مدخل: حول الهوية والحرية والحرب والبناء الفني للرواية.

- شخصيات الرواية ومدى قدرتها على طرح رؤية تحررية تتجاوز عقد الماضي.

- تمثلات الهوية في الرواية في معالجة التنوع العرقي وبناء الذات.

وختمت البحث بخاتمة تضمنَّت أهم نتائج الدراسة.

أما من حيث المنهج: فقد اتبع الباحث المنهج التكاملي.

ونختم القول هنا بأن كل قراءة هي محاولة للكشف عن النص، وليست بالضرورة أن تكون قد سكبت كل دلالاته، ولكنها حاولت أن تكشف عن الرؤية المخبوءة في النص تحت غطاء السردي والتخيلي. نسأل الله أن يلهمنا الصواب. والحمد لله بدءاً وختماً.

مدخل: حول الهوية والحرية والحرب والبناء الفني للرواية:

احتلَّ موضوع الجدل حول الهوية مساحةً كبيرة لدى المثقف السوداني، مما استدعى عدة دراسات أكاديمية وتاريخية وثقافية في هذا المجال.

ومما هو معروف أن السودان بلد كبير من حيث المساحة، متنوع من حيث الأعراق والأجناس البشرية التي تسكنه. ولم تكن قضية الهوية من القضايا الملحة عند عامة الشعب في الفترات السابقة (مرحلة ما قبل الاستقلال 1956م)، فكل مجموعة سكانية كانت تحقق إحساسها بذاتها وحريتها بالشكل الذي يجعلها راضية عن نفسها وسط هذا الخليط العرقي المتجانس.

ولعل مسألة الهوية في الجيل السابق لم تكن هاجساً في النظرة إلى الذات؛ بقدر ما كان الهاجس هو الآخر الأجنبي، خاصةً أن السودان تعرض عبر تاريخه للاحتلال من قِبل الأتراك، ثمَّ من قبل الإنجليز والمصريين؛ فكانت النظرة إلى السودان بكونه كلاً موحَّداً في مواجهة الآخر الذي يريد أن يفرض ثقافته.[2]

ولكن ببروز جيل جديد من الشباب تعزَّزت لديه قيم الفردانية، والإحساس بالذات، وتجاوز روح المجتمع الأبوي التي كانت سائدة [3]؛ أدى ذلك إلى إثارة العديد من الأسئلة حول «الأنا»: من نحن؟ هل عرب أم أفارقة أم هجين أم غير ذلك؟.

وهذه الأسئلة بدورها ولَّدَت مجموعةً جديدةً من الأسئلة؛ نسبةً لاتساع رقعة السودان الجغرافية والتمايز العرقي واللغوي وأحياناً الديني بين ساكنيه، واختلاف العادات والتقاليد الاجتماعية فيما يتعلق بالنظام الاجتماعي وفقاً لهذا التنوع.

فإذا كنتَ من سكان الوسط واتجهت جنوباً تحسّ بتغيُّر طبيعة السكان، ألوانهم وثقافتهم، مما يجعل من هذا الإحساس سبباً في المساءلة للذات ومدى انتمائها لهؤلاء؟ ولعلَّ من أكبر الأسباب التي أدَّت لتفجير قضية

(2) أنظر قيصر موسى الزين، مسألة الهوية في السودان الظاهرة والمنظور (ورقة بحثية)، ورشة عمل قضايا الهوية والاندماج القومي في السودان، مركز التنوير المعرفي، ومعهد الدراسات الإفريقية والآسيوية، فبراير 2009م، ص1 وما بعدها.

(3) أنظر صبري حافظ، متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية (مقال) ضمن كتاب الرواية العربية وممكنات السرد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت 2009م، ص 181.

الهوية، والأسئلة المُثَارة حولها، تلك الحرب الأهلية بين الشمال والجنوب، والتي اندَلَعَت بُعيد الاستقلال؛ لتُعمِّق الهوة بين طرفي الوطن الواحد، وتصل في نهايتها لسلامٍ على حساب الوحدة الوطنية. هذه الحرب وَلَّدت الكثير من الكراهية بين الشعبين بسبب القتل الذي تعرَّض له كلا الطرفين، وبسبب النزوح الذي تعرض له سكان الجنوب في عاصمة البلاد، أو المدن الشمالية الأخرى، حيث وَجَدوا أنفسهم يعيشون على هامش حياة المدينة، ولا يحسُّون بالانتماء إليها، بل أحسّوا بالكثير من المهانة والنقص لِمَا شَكَّله هذا الواقع من تناقضٍ بينهم وبين الشماليين. فأحسوا بعقدة اللون وكأن اللون الأسود هو المشكل الأساس، والعلامة البارزة في تمييز الهوية. ثم ما ترتَّب على ذلك من أوصافٍ لهم، وكأنهم ليسوا بسكانٍ أصليين في بلادهم، بل كأنهم سكان من الدرجة الخامسة، وما انسحب على ذلك من مهنٍ مارسوها على هامش حياة المدينة؛ عمَّقت فيهم الإحساس بهذه الدونية.

كل ذلك استدعى خطاب المثقف من هذه الطبقة أو غيرها من طبقات المجتمع؛ فهؤلاء الجنوبيون في أوطانهم أعزَّاء، لا يشعرون بغربةِ ألوانهم وسحناتهم، ولهم نظامهم الاجتماعي الذي يَحْفَظ لهم مكاناتهم وتميُّزهم؛ فمنهم السلاطين والمكوك، وللجميع حياته الخاصة والتي يعيشها بحريّة من غير تعرّضٍ لإذلال أو مهانة.

إذن، من الذي وضعهم في هذا الوضع المختلف، ونقلهم من مكانهم الأصيل الذي يحسُّون فيه بوجودهم كآدميين لهم إنسانيتهم وكرامتهم، غير تلك الحرب القاهرة التي اضطرتهم إلى ذلك؟.

ثم إن الحرب نفسها وَلَّدت أسئلةً أخرى عن طبيعتها؛ أهي حرب عرقية بين الشمال والجنوب، أم هي حرب دينية، أم هي حرب من أجل وحدة التراب الوطني؟ وكذلك أسئلة أخرى: من هو المعتدي ومن هو المُعتَدَى عليه؟ وإذا كانت الحرب دينيةً وجهاداً مقدساً، فما حكم من يموت فيها من الجنود غير المسلمين، الذين ارتضوا العمل في الجندية كمهنةٍ يرتزقون منها، وتُحقِّق لهم نوعاً من المهابة والإحساس بالذات؟ أو من أجل وحدة التراب، بصرف النظر عن العقائد الدينية؟.

أما مسألة الحرية فقد تولَّدت عنها عدة أسئلة، واتخذت فهماً مغايراً عن مفهومها الإصطلاحي في الاستعمال الشعبي لها، فمن هو الحر، ومن هو العبد؟.

كل هذه الأسئلة حول الهوية والحرية والحرب أثارتها رواية «زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة» لعبد العزيز بركة ساكن، ومثَّلَتها تمثيلاً سردياً بعيداً عن المباشرة والسطحية، بل سَلَكَ الكاتب في معالجتها أسلوباً فنيًّاً جديداً يقوم على مساءلة الذات؛ حيث أقلع فيها عن أساليب السرد التقليدية: عن طريق ضمير الغائب أو المتكلم «حيث لم يعد العقل البشري يقنع بالرؤية الواحدة للأشياء، بل يميل إلى التشعب والنسبية [أدى ذلك] إلى التقليل من سيطرة الراوي العليم بكل شيء وتقوية مكانة الشخصية»(4)، ليتولى السرد المخاطب الذي يخاطب ذاته، ليوجِّه لنفسه أسئلةً صعبة يحاول أن يجيب عليها من خلال مواقفه السابقة التي يستدعيها

(4) محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الهدى القاهرة، 1992م، ص30.

التذكُّر على طريقة تيار الوعي، الذي يُدرِج النقاد تحته تقنيات عديدة منها المناجاة النفسية والحوار الذاتي والمونولوج»[5]، فهو يخاطب نفسه بما جرى وموقفها من الشخصيات الروائية الأخرى، وكيف أنه تصرف في موقف ما؟ وما تصرف الشخصية الأخرى في ذلك الموقف؟ وما الحوار الذي دار بينه وبينها...؟ إلى غير ذلك من الحكايات التي يتذكرها ويستحضرها. حيث تكونت مجموعة من القصص والحكايات المتداخلة، التي لا تسير على نمط تعاقبي سببي، بل من مجموعها يمكن الوصول إلى قصة ينتجها القارئ. فالرواية تدور حول حياة أسرة محمد الناصر كشخصيات محورية، وثمة شخصيات أخرى متداخلة معها، ولها دور في تكامل رؤية الروائي، استحضرها من خلال قصص أبطاله ومواقفهم معها.

قامت الرواية في بنائها العام على نظام الفصول، حيث سَمَّى كل فصل «سِفر»، وفي كل سفر تُقدِّم إحدى الشخصيات قصتها لنفسها كحوار داخلي بين الشخصية وذاتها، في مساءلة لها عن مواقفها السابقة وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى، فتبوح الشخصية من خلال ما تتذكره من مواقف وحكايات عن موقفها من عدة قضايا: الحرب، اللون، الحرية، المكان، الطبيعة، الآخر...إلخ، بينما تتولى السرد في الفصل التالي شخصية أخرى من شخصيات الرواية لتخاطب نفسها وتواجهها بهذه القضايا السابقة. وهنا يبرز تعدد وجهات النظر وتعدد الأصوات في الرواية، ويبرز

(5) أنظر روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م، ص 57 وما بعدها.

اختلاف مواقف الشخصيات وإجاباتها عن الأسئلة المُثارة في وعي هذه الشخصيات في بيئة الرواية. وهذه التقنية السردية الجديدة (عن طريق ضمير المخاطب) تعكس نوعاً من الصراحة والقدرة على البوح أكثر من طرق السرد الأخرى[6]، فالمخاطب هنا ليس مجرد شاهد على الحدث، بل هو نفسه الموجه إليه الحديث؛ يخاطب نفسه، يواجهها يُبرِز عقدها وتشققاتها الداخلية، أحلامها وفشلها، موقفها من الآخر خارج دائرة الذات.

وهذه التقنية الحداثية والجديدة والقليلة الاستعمال في الرواية العربية، تجعل الروائي بمعزل عن شخصياته، بل يتيح لها كل الحرية في التعبير والبوح والاكتشاف، من غير أن يكون له وجود مباشر في الرواية حتى نهايتها. وهذا ما توفِّره هذه التقنية بطريقة حاسمة؛ لا يمكن توافرها في أساليب السرد التقليدية، حيث الراوي العالم بكل التفاصيل، سواء أكان الشخص الثالث الذي يمثل الروائي، أو كان السارد سرداً ذاتياً والذي يمثل الروائي أيضاً، فهذا الراوي التقليدي العالم بكل التفاصيل والمحرك لشخصياته، والمتدخل بآرائه، لم تعد ذائقة المتلقي المعاصر تحتمله [7].

كما أن هذه التقنية تُعفي الرواية من المساءلة القانونية والاجتماعية؛ باعتبار أنه لم يقل شيئاً، بل لا تكاد تسمع له ركزاً في روايته، وكأنه بمعزل عنها. فتنتج الأفكار والمواقف بحدث من خلال تجادل هذه الشخصيات

(6) أنظر السابق، ص 57 وما بعدها.

(7) أنظر محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (مرجع سابق) ص30.

ومواقفها المتباينة من الحياة والإنسان والكون والجمال والعدل وغيرها.

شخصيات الرواية ومدى قدرتها على طرح رؤية تحررية تتجاوز عُقَد الماضي:

تدور أحداث هذه الرواية في أسرة محمد الناصر وأفراد عائلته: «مليكة شول دينق» زوجه الدينكاوية، وابنته منى وابنه رياك، وجعفر مختار الذي تزوَّج سلمى والدة محمد الناصر، وصديقه في الوقت نفسه.

حيث يبدو في الرواية محمد الناصر- كما يقدم نفسه من خلال مقولاته ومواقفه- شخصاً متحرراً ومثقفاً، خالياً من عقد النقص، متسامحاً مع أبنائه والمجتمع من حوله، تاركاً لهم جميع تصرفاتهم وسلوكيَّاتهم من منطلق كونهم أحراراً، يفعلون ما يرونه صواباً، ولكنه، في الوقت نفسه، صاحب رؤية للحرية؛ فقد يحكم على هذه التصرفات كونها سليمة وخلقية ولا تتعأرض مع حرية الآخر، أم أنها مجرد انفلات قيمي وخلقي باسم الحرية؟.

فمحمد الناصر، كما تقدمه الرواية، هو شخص لقيط لا يُعرف له أباً، ولكنه متصالح مع نفسه، ولا يُحمِّلها أي مسؤولية في ذلك، ولا يشعر بالمهانة جراء كونه بلا أب، ضارباً عرض الحائط برأي بعض أفراد المجتمع في الشخص اللقيط. بل يجاهر بذلك ولا يتحرج من إعلان أنه بلا أب.[8]

أما زوجه مليكة شول دينق، فقد تعرف عليها على هامش خمارة تقدِّم

(8) أنظر عبد العزيز بركة ساكن، زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة (مصدر سابق) ص 21 وص33.

الخمور البلدية للشاربين من غير أن تكون صانعةً لها، أو ممن يتعاطاها[9]، فقط اضطرتها ظروف النزوح في العاصمة وفقدان الجو الأسري، نتيجة الحرب والنزوح، إلى ممارسة هذه المهنة كي تعيش. تزوَّجها وكانت في نظره امرأة مثالية قدم لها صورة زاهية كمثال للزوج الوفية والأم المخلصة، حتى أنه عندما ماتت أصبح هائماً على وجهه لا يرى صورة للمرأة غير مليكة؛ يعيش على ذكرياته معها، وتعينه على الحياة صداقته وتذكره لجعفر مختار.

وجعفر مختار، كما تقدمه الرواية، شخصية غريبة ومعقدة، يمتلك الإجابات على كل الأسئلة، هذا الرجل النحيل الأصفر البشرة الذي يستطيع فهم كل شيء، والخير والمتدين والفاسق في آن واحد. والذي يقوم ببعض الأعمال الخارقة على طريقة الصوفية، فهو يتواجد في كل مكان! أهو من أهل الخطوة؟ لم تقل قصته ذلك صراحة.

أما منى، ابنة محمد الناصر، فكانت مثالاً للجمال الإنساني؛ فهي خلاسية الملامح، أجمل من بنات الشمال وأجمل من بنات الجنوب، ومع ذلك تشبه أبيها معتنقة لأفكاره حول التحرر والإرادة الذاتية التي يصنعها الإنسان لنفسه، ليتحرك وفقاً لها، ولا يعتمد في تحديد هويته الذاتية على ما يسمعه من الآخرين. ولكنها فهمت هذه الحرية التي يتحدث عنها والدها فهماً خاطئاً عندما أصبحت تمارس العلاقات الجنسية بمعزل عن الوازع الخلقي، وبدون فهمٍ محدَّدٍ للحرية التي يتحدث عنها والدها؛ فوالدها يقول لها: هناك فرقٌ بين الحرية والدعارة، وما تمارسينه دعارة وليست

(9) أنظر السابق ص 17.

حرية [10].ولكنه يكتفي بطرح وجهة نظره من غير أن يقهرها على سلوكٍ معين أو دينٍ معين، فأمها مليكة كجورية (وثنية) وأبوها مسلم ورأيه أن يتعلم الأبناء ويختاروا الدين الذي يناسبهم؛ فهو يعلم مليكة القرآن وتعاليم الإسلام ويقول لها عليَّ أن أعلمك ولكن ليس عليَّ أن أُكرهك على الدخول في الإسلام، مثلما هو يعرف الكثير عن الوثنية ولكنه لن يغيِّر دينه ويصبح وثنياً.[11]

فمنى مسيحية، ولكنها متحررة وتفرط كثيراً في الصلاة والاحتشام في ما تختاره من أزياء[12]، وهذا يستدعي غضب أخوها رياك الذي كان مسلماً شديد التعصب لإسلامه[13].

وعلى كلٍّ فمنهج محمد الناصر أن يعيش كل من في الأسرة بالعقيدة التي تناسبه والأفكار التي يرتضيها، من غير تدخلٍ منه كسلطة أبوية تأمر وتنهى أو تقهر، فقط يبدي آراءه حول ما يشاهد ويسمع.[14] أما رياك، فكان أسوداً كالفحم يشبه خاله ماجوك، في شكله وفي التزامه بالدين الإسلامي [15]، فهو مسلم وشديد التعصب لفكره الإسلامي، حيث يرى أباه فاسقاً وخارجاً عن الدين، رغم اعترافه بأنه مثقف، وله قدرة فائقة في الجدل والتشكيك بالثوابت[16].

فرياك تواجهه عدة مشكلات تتعلق بهويّته منها: اسمه، ومنها نسب

---

(10) أنظر السابق، ص 149.

(11) أنظر السابق، ص60.

(12) أنظر السابق، ص 72-61.

(13) أنظر السابق ص130.

(14) أنظر السابق ص 60.

(15) أنظر السابق ص148.

(16) أنظر السابق ص 111 وما بعدها.

أبيه وفسقه، ومنها حبه لياسمين بنت جارهم إبراهيم الضابط في جيش الحكومة والذي ينتمي لأسرة عربية شمالية [17]، لها تقاليد تمنعها من الموافقة على هذا الزواج.

ورغم رأيه في أبيه إلا أنه يعود إليه كلما اصطدم بمشكلة، فيكشف له والده عن سطحيته وقشريته، ويحاول أن يشكِّكه في مسلَّماته حول الجهاد والدفاع عن الإسلام وغيرها[18]، ويفتح أمامه أبواباً من المعرفة والرؤية كانت موصدة أمامه بسبب تعصبه وجهله، ووالده، إذ يلهبه بسياط النقد ويتهمه بالسطحية، يريد منه أن يتعلم أكثر، ويقرأ أكثر، ولا يعتمد في ثقافته على ما تلفظه وسائل الإعلام أو الشارع؛ حتى يستطيع أن يتجاوز هذه العقد التي يراه قد صنعها بنفسه.

هذه الشخصيات المحورية التي تبادلت القصّ وتجادلت في عالم الرواية، وقدمت أسئلة مهمة حول الهوية والحرية والحرب والدين، وغيرها من القضايا التي ما زالت مطروحةً في واقع الثقافة السودانية، وتسبَّبت في كثيرٍ من التفتيت لبنية المجتمع الذي لم يعد تاركاً أمر الهوية والجدل حولها للمثقفين، بل تدخَّل بقوة السلاح ليدافع عن هويته التي يراها ضائعة.

من جانب آخر، هناك بعض الشخصيات الأخرى في الرواية والتي تمثل سردياً هذه القضية وأسئلتها، منها: شخصية ملوال وماجوك أشقاء مليكة. فمجوك مسلم، لكنه في جيش الغابة، وملوال وثني (كجوري)

(17) أنظر السابق ص78-76.

(18) أنظر السابق ص 94 وص 122.

ولكنه في جيش الحكومة، وهنا يثير الكاتب، من خلال مواقف شخصياته وتصرفاتها، الكثير من الأسئلة حول الحرب؛ فما موقف ملوال الذي يحارب يداً بيدٍ مع جيش الحكومة، ويقتل أهله في الجنوب؟ هل يقتلهم باسم الدين أم باسم وحدة التراب؟ ويسرد قصة استشهاده وكيف أنه قُتل بيد جيش الحكومة وليس جيش الغابة؛ لأنه عندما تعرض الجيش الحكومي لكمين اُتُّهم بأنه جاسوس وأعطى معلومات لجيش الغابة، رغم أنه ينفي ذلك إلا أنه أعدم ميدانياً في أرض المعركة. ولكن عندما يسأل عنه محمد الناصر، ثم رياك ومليكة في القيادة العامة، يجدونه من ضمن من بذلوا دماءهم رخيصة من أجل الوطن، وأنه مُنِح وسام الشجاعة وأنه رُقِّي إلى رتبة ملازم!! بهذا الأسلوب الساحر يحاول الكاتب أن يفتِّت الواقع ويطرح بعض الأسئلة المحرمة حول الحرب ودورها في تفتيت الهوية السودانية من خلال متخيله السردي[19].

ومجوك مسلم ملتزم، ولكنه يحارب إلى جانب جيش الغابة. أما مليكة فلا تدري مع من تقف؟ ومن تريد له الانتصار؟ فإن دَعت على جيش الغابة فهم مجوك وأهلها من الجنوب، وإن دعت على جيش الحكومة فهو ملوال وإخوانه من الجنوبيين الذين تجندوا في الجيش للدفاع عن تراب الوطن، وليجدوا وظيفة وراتباً. وهكذا، لا تعرف إلى جانب من تقف، ولا أي الجيشين ينتصر؟[20].

أما أسرة إبراهيم عبد الله جار، أسرة محمد الناصر، فلها دور كبير في

---

(19) أنظر السابق ص 82 وما بعدها.

(20) أنظر السابق ص 79 وص 92.

إبراز تشققات المجتمع السوداني بسبب مواقفه العنصرية والتمايز العرقي وما يحسّه من تفوق بسبب أسرته العريقة [21].

فابن الشجرة (عبد الله) الذي يعشق منى ويريد أن يتزوجها، هو ابن إبراهيم عبد الله الضابط في جيش الحكومة، والذي يرفض هذه الأسرة من ناحية عرقية؛ حيث أن الأب محمد الناصر بلا نَسَب، والأم من الجنوب، وهي زنجية (خادم) في نظره. وكذلك وقعت ابنته ياسمين في حب رياك شقيق منى، ويقابل حبها بالرفض من قبل أبوها؛ لأنه لا يرضى برياك زوجاً لابنته للأسباب السابقة، وإن وافق مضطراً على زواج ابنه من منى لأنها جميلة، بل أجمل من كل البنات الشماليات في أسرته، وهذه الموافقة تُثير دهشة منى وإحساسها بتناقض موقف هذه العائلة؛ فكيف توافق على زواج ابنها من منى بينما ترفض رياك وكلاهما أبناء مليكة شول ومن ذات الأب محمد الناصر؟. ولكنها تجد أن أسرة إبراهيم ترى فرقاً في ذلك، فزواج الابن غير زواج البنت![22].

أيضاً، من الشخصيات الثانوية في القصة، شخصية الراعي وابن ابنته، وكيف أنه يحيا حياة بسيطة لا كلفة فيها ولا هم له غير ابتنه عائشة التي لم تتزوج بعد، رغم أنها أمّ هذا الصبي. وعائشة بالمدينة مهامها متعددة فهي: الماشطة والحنانة ومعلمة العرائس الرقص والداية والخاتنة، وهي التي تغسل النساء إذا توفيت إحداهن. وهي التي تحتاجها كل نساء المجتمع. ولكن عندما يخبر الراعي محمد الناصر وصديقه جعفر بأن همَّه كله في أن

(21) أنظر السابق ص 153.

(22)انظر السابق ص 154-153

تتزوج ابنته عائشة ألقى كلٌّ منهما النظر على الطفل الذي يسبح في ماء النهر من غير أن يعلِّقا بكلمة واحدة.[23]

إن قدرة الكاتب على جمع هذا الخليط المتناقض من الشخصيات، والذي يمثل أعراقاً وثقافات متباينة داخل المجتمع؛ ليُبرِزَ حجم مشكلة الهوية ومشكلة علاجها أيضاً، ولكن بأسلوب يتداخل فيه الديني مع الفلسفي من خلال تفاعل وتجادل هذه الشخصيات في تمثلاته لها من خلال السرد.

تمثُّلات الهوية في الرواية في معالجة التنوع العرقي وبناء الذات:

إن العمل الروائي كعمل فني يقوم على التخيل في شخصياته وفي مواقفها، وفي مستويات اللغة داخل النص، لهو عمل معقد، لا يستطيعه إلا الروائي الموهوب، الذي يقتدر على التعبير عن رؤيته بطريقة فنية موحية بعيدة عن التسطيح والمباشرة.

وقد جاءت التمثلات السردية لموضوع الهوية في هذه الرواية، لعبد العزيز بركة ساكن، بأسلوب فنيّ اعتمد فيه على استحضار العمق الديني والروحي كمعالج أساس لقضايا التمييز العنصري، كما استدعى المنطق والفلسفة، واستحضر كل ما أنتجه العقل البشري عبر مسيرته من رؤية لحل المشكلات التي تواجهه، عبر إشارات لا تَخفى على القارئ، وسنحاول توضيحها في موقعها من هذا البحث.

وكان لزاماً على الروائي، وهو يريد أن يمثل لمعالجة هذه المشكلات المعقدة

(23)انظر السابق ص 161-154

والمؤرقة، من أن يخلق شخصيات بمواصفات محددة تستطيع إنتاج هذا الفهم المعمق ومقاربته مع الواقع الروائي الذي يلامس الواقع الحقيقي، طالما أن الروائي الجيد لا يتدخل برؤاه وأفكاره بطريقة مباشرة.

فكانت شخصية محمد الناصر وشخصية جعفر مختار تمثلان هذا العمق الفكري والثقافي وتستطيعان مواجهة المشكلات المؤرقة من خلال فهمهما لطبيعة الإنسان، أياً كان دوره في هذه الحياة، وموقفه من أخيه الإنسان.

فقد رسم هاتين الشخصيتين بعناية؛ ليكونا محور الصراع داخل الرواية، وعندهما يوجد الفهم العميق لكل مسألة خلافاً للسائد والمألوف والمروج له عبر الثقافة الشفوية والسماعية، وعندها يعمل العقل، وعندما يعمل العقل تتضاءل قضية «الأنا» والإحساس بالذات؛ فماذا تساوي هذا «الأنا» في ملكوت الله؟.

وإن كانت شخصية محمد الناصر أقرب إلى مفهوم الشخصية الليبرالية والمثقفة والتي تؤمن بحرية الآخر، والتي ترضى بالواقع كما هو من غير تزييف أو تحرج، والتي تحمل قناعات كبيرة من خلال المعرفة تبني عليها حريتها وفلسفتها في الحياة؛ فإن شخصية جعفر مختار تبدو أكثر أسطورية وغرابة، قادرة على اختراق الواقع ومفاجأة الشخصيات الأخرى وإقناعها بطريقة أقرب إلى الحكمة التي هي نتاج الثقافة الدينية والعقلية والتجربة الشخصية، والتي تنظر إلى المستقبل كأنها تراه من خلال هذه الحكمة. فهي إذن شخصية مميزة بغرابتها وإن كان لها نفس المحمولات الفكرية والثقافية التي يتمتع بها محمد الناصر صديقه. وهذا سر تذكر محمد الناصر له بطريقة

مُكرَّرة في الرواية؛ فلا تكاد تخلو فقرة من عبارة «فتذكر جعفر مختار»، فهو رجل قادر على ملء فراغ الحياة بما يملكه من فهم لطبيعتها، وقدرة على التصرف في جميع الأوقات، وإيجاد الحلول لكل المشكلات؛ باعتباره شخصية فاعلة مشاركة في حياة أبطال الرواية في جميع مواقفها وظروفها، وليس صاحب فكرة أحادية عاجزة عن الحضور في كل المناسبات.

وهو، من ناحية أخرى، شخصية تستطيع الحضور في جميع الأماكن البعيدة عن موقعه، ويفاجئ الشخصيات الأخرى بحضوره؛ كيف جاء إلى هذا المكان البعيد الذي تفصله عنه آلاف الأميال؟ الإجابة دائماً إنه جعفر مختار. لعل الروائي هنا يشير إلى ما هو موجود في الثقافة السودانية والفكر الصوفي عن قدرات الأولياء والصالحين الخارقة مثل الطيران والمشي على الماء، وأهل الخطوة .[24] وإن لم يصرح بذلك.

أيضاً تأتي غرابته من كونه معروفاً للجميع، وغير معروف وغامض في الوقت نفسه؛ لم يستطع أبطال الرواية ممن عاشروه طيلة حياتهم أن يعرفوا من هو جعفر مختار؟ من هم أهله؟ وكل ما هو معروف في هذا الجانب ما حكته سلمى والدة محمد الناصر وزوجه من أنه «ذلك الصبي القصير ذو البشرة الصفراء، الذي يقفز دائماً إلى مخيلتي كلما وجد فسحة من التناغم الروحي. لقد التقيت به كثيراً جداً، كيف؟ لست أدري... كان فرق العمر بيني وبين جعفر ثلاثة عشر عاماً، أنا أكبره»[25].

(24)أحمد امين، قاموس العادات والتعابير المصرية، القاهرة 2007، مادة:الخطوة ص212

(25) عبد العزيز بركة ساكن، زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة (مصدر سابق) ص 179

«وأيضاً كان يكبرني بسبعين سنة وسبعين بحراً وسبعين جبلاً، وسبعين من أمورٍ أخرى، كان عارفاً وخبيثاً».[26]

«لقد تعرّفت عليه وأنا في مراهقتي الأولى، وكان هو طفلاً صغيراً هزيلاً أتت به سيدة، فكيف اختصر جعفر المسافة ما بيني وبينك؟ وبينك وبينه، ثم ما بينك وبينك؟!» [27].

إذن فالرجل غامض وبحر لا ساحل له من خلال مقولات هذه السيدة التي التقت به منذ أن كان طفلاً، ولكنها تحس أنه يكبرها بسبعين عاماً؛ لمعرفته وعمقه وغموضه.

ثم، بعد هذ التشخيص المختصر للشخصيتين المحوريتين، نريد أن نقتبس منهما بعض المقولات والمواقف التي رفدت رؤية الرواية بمعالجات عميقة لقضايا الهوية والتنوع العرقي وبناء الذات:

يقول محمد الناصر مخاطباً نفسه:

«أجهشتَ بالبكاء

قوي إيمانك ما عادت الأشياء كما تريد، إنها المشيئة الضد، أن تلتهم التنين ناره، أن يجد المسيح نفسه يهوذا الأسخريوطي أو بروتس...»[28].

إن الكاتب وظف الأسطورة والتاريخ السياسي لوصف حال الوطن الذي أصبح ممزقاً بفعل الحرب الأهلية من خلال هذه المقاربات، أليس في صورة التنين الذي تلتهمه ناره، صورة للوطن المحروق بأيدي بنيه؟

---

(26) السابق ص 185
(27) السابق ص 191
(28) السابق ص 16

كيف يجد المسيح نفسه يهوذا؟ المسيح، داعية المحبة والسلام، يجد نفسه قاتل المسيح؟ لعلها صورة لكل من يريد أن يأتي بالسلام عبر البندقية، من يقتل ليحقق السلام! وكذلك في قصة بروتوس إشارة لمن يقتل من يحب بادعاء أن الوطن أغلى منه؟ فبروتس اشترك في قتل والده الإمبراطور، لإنقاذ روما من الديكتاتورية كما تقول قصته ذلك(29). فهي صورة تتسق مع الصورتين السابقتين في وصف الحرب الأهلية ودوافعها ونوايا من يشعلون أوارها، ولكن بحسب هذه الصورة البائسة التي رسمها لها الكاتب، فإنه يشير ضمنياً إلى عدم جدواها.

ثم يواصل محمد الناصر التعبير عن فكرته في المقبوس التالي، ليكشف عن الجيل الجديد، الذي أصبح وقوداً لهذه الحرب ومشعلاً لها في الوقت نفسه؛ في ظل غياب روح المجتمع الأبوي المتجانس، واصفاً إياه بالسطحية والجهل:

«لكنك ما كنت تدري حقيقة تفضيلات أبناء هذه الأزمنة، أو أطفال الريح، كما يسميهم جعفر مختار، قالت (منى) وقد تماهت تماماً في التخيل:

ذلك المقعي تحت شجرة النيم،

كان متواضعاً وعادياً كصفقة العشر فقيرا، وليس هناك ما يميّزه عن غيره، إنه يجلس تحت شجرة يفحص بعمق وخصوصية الفراغ»(30).

إن اللغة التي اختارها محمد الناصر للتعبير تحيل إلى الرؤية التي يريد

(29)مجدي كامل، حتى أنت يا بروتس أشهر الخونة في التاريخ، القاهرة، دار الكتاب العربي، 2010م، ينظر المقدمة.

(30)عبد العزيز بركة ساكن، زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة(مصدر سابق) ص 17

الكاتب إيصالها، وهي أن هذا الجيل الجديد جيل تنقصه المعرفة العميقة، جيل سطحي استجاب لمقولات شفاهية أثرت في موقفه من نفسه، ومن الآخر، وقادت الإنسان إلى الهلاك والحرب والتمزق. فالمعالجة إذن لا تكون إلا بالمعرفة الحقة، ولكنها غائبة الآن في نظر محمد الناصر. ثم إن لغته قاسية ومتحاملة على هذا الجيل (مقعي-كصفقة العشر-عادي-فقير) كلها كلمات ساخرة من هذا الجيل الذي يحتاج إلى مصلح حتى يخرج من دائرة الفراغ التي يعيشها.

وموقفه من ابنه رياك لا يختلف عن موقفه من أبناء جيله أبناء الريح؛ فعندما ضبطه ابنه رياك وهو يتهرب من الإجابة عن أسئلة أمه حول الحرب، ويدفن رأسه بالرمال «صرختَ فيه: أنت سطحي وقشري وهش كرماد القصب». [31]

وفي مقبوسٍ آخر نجد محمد الناصر يعبر بلغة فلسفية عميقة عن حقيقة الإنسان ومدى ضآلته في ملكوت الله، يقول مخاطباً نفسه: «في عمقكَ، بينك وبين ضميرك، تعرف أنك رجل صالح، رجل تقي تحفظ أسماء الله الحسنى، أسماء أطفال المدينة كلها وألقابهم وتكره الحرب ولا تعرف كيف تستعمل سكينة المطبخ، لم تنم وفي رأسك سؤال مقموع، تصلي في غرفتك ممداً على التراب، مثلك مثل رجال شتى يعتقدون أن الله لا يهتم بهم؛ لتفاهتهم وضآلة وجودهم، أو لا أحد يهتم بهم، فأنت كما تقول لنفسك لا أحد» [32].

---

(31)السابق ص 21

(32)السابق ص 72

إذا تجاوزنا المعنى السطحي أو الظاهري للنص السابق، يتبين لنا فهماً عميقاً لقضية الهوية والوجود يطرحه هذا النص: «فالإنسان العارف هو من يعرف الأسماء، وهنا تتحقق إنسانيته وآدميته كبشر مقرب من الله، وفي هذا إشارة إلى قوله تعالى: (وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَٰؤُلَاءِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ (31) قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا ، إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ (32) قَالَ يَا آدَمُ أَنبِئْهُم بِأَسْمَائِهِمْ، فَلَمَّا أَنبَأَهُم بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرض وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ؟)» [33]، فالإنسان الذي هو في درجة آدم من الإنسانية الحقة، هو الإنسان الجدير بخلافة الله في الأرض لعلمه بالأسماء، أما الإنسان الجاهل الذي لا يعلم الأسماء، أو الذي لا يعلم الحقيقة، فسيكون حكمه إفساداً للأرض وسفكاً للدماء: (قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ؟)[34] إن محمد الناصر العالم بالأسماء الكاره للحرب، ورغم قناعته بذلك، إلا أنه يعبر في تواضعٍ إلى أنه لا يحس بوجوده الذاتي في هذا الكون الفسيح، وأن الأنا عنده ليست متضخمة، فعندما يصلي في غرفته خالياً ممدداً على التراب، يعتقد أنه، مثله مثل رجال شتى، يعتقدون أن الله لا يهتم بهم لتفاهتهم وضآلة وجودهم، والمعنى الذي يمكن أن يفهمه القارئ أن الإنسان الحق العارف بالله، يعرف أنه لا يساوي شيئاً في ملكوت الله، فهو مخلوق ضعيف عاجز وكائن من الكائنات التي لا يعلم عددها إلا الله، فلماذا إذن هذا التضخيم للذات والاستعلاء على

(33) سورة البقرة الآية 33-31

(34)سورة البقرة الآية 30

الآخر؟.

وقد عبَّر عن فكرة عجز الإنسان واحتياجه في حكايات وردت في الرواية؛ عندما تقرأها من غير تعمق تحس أن الكاتب حشدها من غير غرض؛ لأنه يحس أنها لا تنمِّي حدثاً ولا تُطَوِّر قصةً ولا رابط زمانياً أو مكانيّاً بينها، قفزت هكذا فجأة للتسلية. لا، إنها حكايات حيكت بعناية وتَحمل داخلها الكثير من الأسئلة عن الإنسان وتهدم كثيراً من استعلائه وكبريائه، فعبد العزيز بركة ساكن لا يكتب حكاية لا تخدم رؤيته، ومن ذلك هذه الحكاية:

«كان محمد الناصر في مدينة بعيدة في أقصى الشمال من قبل المصلحة في مهمة عاجلة، وكان في اجتماع مع نفر من المهندسين يناقشون إمكانية قيام مشروع للطاقة، قوامه المخلفات الآدمية » [35].

«غطس جعفر عميقاً في جوف النهر، خرجت خلفه مئات من الفقاقيع وهي تبقّ، قبل أن تظهر على السطح قطعة من الخراء كبيرة سوداء توقفت قليلاً وكأنها تتفحص الاتجاهات، ثم دارت حول نفسها مع دوامة صغيرة ثم سبحت في بطء شمالاً في خيلاء مع تيار النهر الواهن.»[36].

هاتان الحكايتان عن المخلفات الآدمية، قد يقول قارئ: ما ضر هذه الرواية لو حذفت مثل هذه الحكايات؛ لأنها لا تُنمِّي حدثاً، أو تُولِّد حوراً حولها؛ يجعل لها مشروعية البقاء في النص، ولكن الأمر مختلف هنا، فالسرد الحداثي الجديد لا يقوم على فكرة التعاقب السببي، ولكنه يقوم على

(35) عبد العزيز بركة ساكن، زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة (مصدر سابق) ص108
(36) السابق ص 128

مفهوم (التبئير) أو تعميق الرؤية التي يُعبِّر عنها الروائي[37]، ولعل هذين المقبوسين يُعمِّقان فكرة أن الإنسان أياً كان لونه أو جهته أو سمته ونوعه أو مكانته الاجتماعية، فهو كائن ضعيف محتاج، كائن عادي تخرج من بطنه العذرة القذرة، ولا يستطيع أن يتخلص من هذه النقائص طالما أنه إنسان؛ مما جعل هذه المخلفات البشرية شاهداً على ضآلته وعجزه ونقصه، فالذين يتعالون ويميزون أنفسهم عن الآخرين لهم نفس الحاجات البشرية التي يتساوى فيها الجميع!! إذن، لمثل هذا الخطاب مشروعيته في رواية تريد أن تطرح رؤية حول الهوية والتنوع العرقي.

ومن هذه الحكايات التي يحس القارئ أنها قفزت إلى مخيلة الرواي من غير ربط لها بما قبلها وما بعدها، هذا المقبوس الذي يخاطب فيه محمد الناصر نفسه: «فكرتَ في العجوز الهرم القديم الجالس أمام منزله المهمل، وجهه القديم الجاف، شاربه الكث الأبيض، فكرتَ فيه، وقلت في نفسكَ: لماذا لا يترك هذا الشيخ ما تبقى له من عمر قرب مربط حماره ويموت؟ لماذا يصر على الحياة؟ لكنك لم تسأل نفسك لماذا تصر أنت على الحياة أيضاً؟؟ [38].

لعلَّ الكاتب يريد بهذه الأسئلة التأملية في الحياة أن يطرح رؤيته للوجود الإنساني، الكل يحب الحياة، الكبير والصغير، فلا أحد يشتهي أن يموت. ولعل تحته سؤال مهم لمن يحمل البندقية ويقتل، لماذا تقتل الآخر وتتمنى السلامة لنفسك؟ فالكل في هذه الحياة يريد السلامة ويرى أن له حقاً في

(37) انظر يوسف محمد جابر إسكندر وأحمد عبد الرازق ناصر، الرؤية السردية في روايات نجم والي، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد، العدد102 ص 250

(38) عبد العزيز بركة ساكن، زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة (مصدر سابق) ص31

العيش فيها، فلا أحد تهون عليه نفسه.

ومن المقبوسات التي تؤكد على محدودية الفكر البشري وأنه نتاج أفكار سابقة وليس فيه جدة وابتكار مطلق، هذا النص الذي تخاطب فيه مليكة نفسها وتتذكر فيه يوماً مضى: «كنتِ بحجرة النوم عندما كان هو [جعفر مختار] وزوجك يلعبان الشطرنج بالصالون، بين الحين والآخر تسمعين غناءهما، كان غناء حلواً، ولم تسمعي به من قبل، قلت لنفسك ربما ألَّفه جعفر ولحنه محمد الناصر، ولكن الحقيقة لم يؤلفه ولم يلحنه الاثنان، لكن رجلاً راعياً بقرب النهر هو الذي قام بتأليفه وتلحينه أيضاً، وسرقه منه جعفر وأتى به إلى محمد الناصر، ولو أن محمد الناصر رفض غناء اللحن في بادئ الأمر مدعياً عدم مشروعيته، لأنه مسروق، إلا أن جعفر أقنعه بأن الراعي نفسه قام بسرقته من أغنامه، قام جعفر بتحليل نغمات اللحن وأرجعها إلى أصولها التي لم تكن سوى ثغاء ونباح ونهيق حماره العجوز الأزرق، مضافاً إليه حفيف الريح وزقزقة ود أبرق. اقتنع محمد الناصر وغنى اللحن...» [39].

إن الإنسان أياً كان، لا يستطيع أن يدَّعي أصالة فكره وفنه، بل كل فن أبدعه الإنسان هو مسروق مسبوق عليه، فقط دور الإنسان فيه دور تأليفي؛ فالفن كله «تناص» مع نصوص سابقة، «والنص –عند جوليا كرستيفا– هو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»[40]، فليس ثمة مؤلف واحد أبدع كل شيء وأوجده غير

(39) السابق ص 64

(40) محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م، ص 21

الله سبحانه وتعالى، أما البشر والمبدعون والمفكرون والعباقرة والشعراء، كلهم مؤلفون لأشياء سمعوها سابقاً، أو زاوجوا بينها وأخرجوها لنا شيئاً نحسُّ أنه جديد، هذا ما يُطلِق عليه بعض النقاد: «هيئة التأليف»[41]. فالمؤلف الموسيقي ليس وحده من ابتكر اللحن؛ بل مسبوق عليه من قبل العديد من المؤلفين ومن قبل مكوّناته المبثوثة في الطبيعة، والتي أهدت إليه ألحانه، وهو قام بترتيبها فقط، ليأخذها آخر، وهو بدوره يعدلها ويُدخل عليها بعض الإضافات... وهكذا يتولد الإبداع من إبداع سابق.

هذا الفهم للإنسان باعتباره عاجزاً عن صنع شيء من العدم يجعله في محيط الفكرة التي يريد أن يوحي بها الكاتب عن ضآلة الدور الإنساني في الحياة، فالإنسان كائن لا يتكامل فعله وأثره في الوجود إن لم يجد الدعم والتسخير المهيأ له من صانع الكون (الله جل جلاله)، ومن ثم فالله وحده فقط هو الجدير بالعبادة، وأن نرضى نحن البشر –على اختلاف ألواننا ومكاناتنا الاجتماعية – بعبوديتنا له، فكلنا عبيد لله، أما البشر مهما وصفوا أنفسهم بالنقاء العرقي، فهم مثل غيرهم عبيد، فلا نقاء عرقي ولا شيء يرفع قدر الإنسان فوق محطة العبودية لله، ما عدا ذلك فالإنسان حر مهما كان لونه أو جنسه.

وهذا يقودنا لفكرة الحرية ومفهومها الذي طرحته الرواية، والأسئلة التي

(41) إيمانويل فريس، وبرنار موراليس، قضايا أدبية عامة آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة لطيف زيتوني، سلسلة عالم المعرفة 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ص 85

أثارتها حولها، فقد جاء الخطاب الروائي لبركة ساكن مليئاً بالأسئلة التي يواجه بها الإنسان ذاته، حول فهمه لمسألة الحرية وما هي؟ ومن الذي يمنح الحرية؟ هل الحرية هبة أم حق يكتسبه الإنسان بكفاحه؟ كل هذه الأسئلة وغيرها جاءت في متن السرد الروائي، بطريقة فنية، لم يتدخل الكاتب أو الروائي لإقحامها في النص، وإنما تناتجت من خلال مواقف أبطاله، وما أثارته مسائل الصراع والحرب في السودان من أسئلة حول مفهوم الحرية، وقد ضَمَّن العديد من الإجابات من خلال بعض الإشارات الموحية.

الحرية الدينية: هذه القضية من القضايا التي طرحها الروائي بذكاء؛ ليدل على التنوع الديني في السودان، خاصة في تلك الفترة (زمن الرواية) قبل انفصال دولة الجنوب.

فمن ذلك هذا الخطاب من مليكة شول تتذكر فيه ما دار من حوار بينها وبين محمد الناصر عندما أراد أن يتزوجها: «أولاً كان الاختلاف، أين وكيف يتم عقد القران؟ في الكنيسة أم في الجامع، أم عند الكجوري الذي هو راعي القبيلة بالمدينة؟».

وكان رأيكِ واضحاً:

أنا لا أذهب إلى الكنيسة، ولا إلى المأذون، أنا ديني هو دينق.

لكنه كان ذكياً وخبيثاً في ذات اللحظة، عندما أقنعكِ بأنه سيتزوجك مرتين، عند كبار قبيلتكم وشيوخكم والكجوريين؟ ولو أنه أضاف: لكنني لا أستطيع أن آتيك ولو ببقرة واحدة فأنا فقير، لا أملك ديكاً، ثم قال: إنه سيتزوجك مرة أخرى عند المأذون زواجاً إسلامياً بشريعة محمد،

فقبلت...» [42].

وفي موقفٍ آخر أراد الكاتب التعبير عن رؤيته عن الحرية، عبَّرَ عن ذلك من خلال هذا الحوار بين مليكة وزوجها محمد الناصر ومعهما جعفر مختار حينما قالت مليكة متهمة إياهما بإفساد منى بنتها قائلة: «ليس للأطفال حرية، فهم لا يعون شيئاً ولا تجارب لهم ولا يفهمون، ولا يعرفون ما يضرهم ويصلحهم، وأننا مسؤولون عنهم.

ولكن رد إليك بكل ثقة: لذا دعينا نعطيهم الفرصة للمعرفة، والتجربة هي سبيل المعرفة ليس الكلام وليس الضرب»[43].

كذلك من أهم الأسئلة الصعبة حول الحرية، ما واجهت به منى مشكلة العنصرية، حيث تريد أن تتزوج ابن الشجرة عبد الله، ولكن موقف والده إبراهيم، ذلك الضابط في الجيش الحكومي والشمالي الذي ينتمي إلى أسرة عريقة، والذي يرفض هذه العلاقة كما يرفض علاقة ابنته ياسمين برياك، وكلاهما ابنا مليكة شول الدينكاوية. هذا الرفض ولَّد في نفس منى الكثير من الأسئلة، حتى جاءتها الإجابة عن هذه التساؤلات من جعفر مختار حين قال مخاطباً إياها:

«الإحساس والشعور بالمواطنة حق لا يعطيك إياه الآخرون، إنه مثل الحرية والعبودية، أنتِ التي تحققين شرط مواطنتك وحرية ذاتك، وأنتِ التي تفرضين هذه الشروط على الآخر، الحرية والمواطنة تنبع من الذات، من غورٍ عميق في النفس، أبداً لا يستطيع أحد أن يوحِّد وجهات نظر

(42)عبد العزيز بركة ساكن، زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة (مصدر سابق) ص56

(43) السابق ص63

الآخرين تجاهه، لكنه بلا شك يستطيع أن يوطِّن نفسه، فأرضاً حريته على الآخرين مع اختلاف وجهات نظرهم، فأنتِ في نظرهم: خادم، وهم في نظرك: ليسوا أكثر من جلابة.

وأنتم جميعاً في نظر محمد الناصر: مصارعون خارج الحلبة، وأبطال خارج النص»[44].

وأيضاً من الخطاب الفلسفي العميق الذي يطرح رؤية عميقة لمفهوم الحرية والدين والحقيقة هذا المقبوس الذي يخاطب به رياك ذاته: «كنتَ بين نارين، نار الحقيقة ونار الجهل، لكنك أبداً ما كنت بين الله والشيطان، فكان الله دائماً في قلبك، وكما يقول جعفر: إذاً أنت في أول الطريق أول الأسئلة، هكذا تبدأ أشجار الأسئلة الكبرى في النمو، تبدأ من الله وتتجه نحو الشيطان، لأن السؤال كما يقول جعفر: انطلاق مقدس من اليقين المتخيل إلى الشك والإجابة.

كما يقول والدك محمد الناصر: هي عودة أخرى نحو اليقين الحقيقي.

ولن تنكرَ أنك آمنت أن ليس غير الأحرار يمكنهم المشي في ظلامات المسافة المرة المقدسة وهم يتغنون مثل زرادشت، أو يرقصون مثل شيفا، أو يعشقون مثل محمد الرسول.

هكذا تتذكر والدك وكلما حاولت الخروج من جلبابه وجدت نفسك تغوص في ثناياه...» ص 134[45].

هذا الخطاب يحيلنا إلى فلسفة ديكارت حول الشك، ليس الشك المطلق،

(44)السابق ص 78

وإنما الشك الإيجابي الوقتي الذي يقود إلى اليقين الحقيقي[46]، كما يحيلنا إلى فكرة أن الإيمان الحقيقي الذي هو اليقين لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعرفة، لا من خلال الثقافة العامة والشفاهية، فهو يحتاج إلى فكر وتأمل حتى تنضج التجربة الإيمانية وتصل إلى درجة اليقين.

-الحرية الشخصية: أيضاً من الإشارات الموحية حول مفهوم الحرية، وممارستها ما يمكن أن نلتقطه من صورة منى عندما كانت نائمة في حجرتها، عارية كما خلقها الله، وأحست فجأة بوجود جعفر مختار، ولكنها تعرف أنه ليس في حاجة إلى عريها، فهو يحمل في يده أوراق أشجار: «أخذ يتفرس الأوراق على جسدكِ العاري، مكفراً إياه من أنامل القدم إلى شعر رأسكِ، هل أنت عارية حقاً؟ لا تدرين.» ص173 [47].

إن استحضار مثل هذه الحكاية يحمل إشارات عميقة حول مفهوم الحرية الشخصية، حرية أن يكون الإنسان عارياً، هل العري حرية؟ هل الفطرة السوية تقبل أن يكون الجسد عارياً؟.

وفي تغطيته لها بأوراق الأشجار إشارة إلى قصة أبينا آدم وأمنا حواء في الجنة، وكيف أنهما لما عصوا ربهما وأكلا من الشجرة المنهي عن الأكل منها، بدت لهما سوءاتهما «وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ» [48] مما يؤكد على الفطرة السليمة لهما التي ترفض العري، رغم أنه ليس ثمة بشر

(45)السابق ص 134

(46) رينيه ديكارت، تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، ترجمة كمال الحاج، منشورات عويدات، بيروت -باريس ط4، 1988م ص 30 وما بعدها

(47) عبد العزيز بركة ساكن، زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة (مصدر سابق) ص 173

يشاهدون عريهما، ولكن ستر الجسد فطرة سليمة اهتديا إليها من غير تعليم أو أمرٍ من أحد!. وستر الجسد يكون من مخلوقات الله التي تحيط بنا ولا نعلم بوجودها وهي تنظر إلينا مثل الجن. قال تعالى: (يَا بَنِي آدَمَ لَا يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكُمْ مِنَ الْجَنَّةِ يَنْزِعُ عَنْهُمَا لِبَاسَهُمَا لِيُرِيَهُمَا سَوْآتِهِمَا إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لَا تَرَوْنَهُمْ)...[49].

والكاتب إذ يقدم هذه الرؤية لا يقدمها بصورة وعظية أو فلسفية، وإنما يقدمها في شكلٍ فنيّ سرديّ موحٍ بعيداً عن السطحية والمباشرة.

وعلى كلٍّ فهذه بعض الإشارات والحكايات حول مفهوم حرية الفرد وبناء وعيه الذاتي وإحساسه بحريته، مربوطاً بإحساسه بعبوديته لله خالق الكون الذي نسبح في ملكوته. وأن الناس جميعاً سواء، وما هم كما يقول جعفر مختار إلا كسربٍ من الطيور تختلف ألوان ريشه ولكن جسده واحد وقلبه واحد.[50].

كما يؤكد عبد العزيز بركة ساكن من خلال سرده الروائي على قضية العنصرية والقبلية في المجتمع السوداني (مجتمع الرواية) قضية تحتاج إلى وقت لمعالجتها، وذلك بسبب السائد والمألوف من لغة الشارع وثقافة العامة، وإن هذه العنصرية ليست موجهة ضد السود فقط، فهناك العديد من الأجناس تعاني من التمييز العنصري مثل الحلب والأعراب والفقراء وغيرهم، مما يحتاج لوقت طويل حتى نتجاوزه.[51]

---

(48) سورة الأعراف 22 (49) سورة الأعراف 27

(50) انظر عبد العزيز بركة ساكن، زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة (مصدر سابق) ص 161

وقيمة هذه الرواية -من وجهة نظر الباحث - لا ترجع إلى طرح القضية أو اكتشافها، فهي قضية مطروحة ومكتشفة، ولكن قيمتها تكمن في الرؤية التي استطاعت أن تعالج الموضوع، وأن تعيد للإنسان توازنه وقيمته ودوره في هذه الحياة، بطريقة تُحيل إلى الفكر الإنساني والدين والفلسفة، بعيداً عن لغة الشارع والسائد المألوف في الثقافة الشعبية.

خاتمة:

-استطاعت رواية «زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة»، لعبد العزيز بركة ساكن، أن تمثِّل الجدل المثار حول الهوية في السودان، من خلال ما طرحته من رؤية، وما أثارته من أسئلة حول قضايا الحرية والدين والتنوع العرقي والإثني في السودان، وقدرتها على تمثيل ذلك من خلال شخصيات الرواية التي عبرت عن هذا التنوع، وأثارت هذه الأسئلة، حول موضوع الهوية.

-أبرزت الرواية موضوع الحرب؛ باعتباره سبباً مركزياً ومباشراً في تفتيت الوحدة الوطنية، وتهشيم الهوية السودانية.

-كما ركزت الرواية - عبر متخيلها السردي - على إبراز دور الإنسان ووجوده، كخليفة في الأرض، لا يستطيع تحمل هذا العبء ما لم يكن عالماً بالأسماء، عارفاً بقدره ومركزه في الوجود، وأنه كائن ضعيف وعاجز، لا يساوي شيئاً في ملكوت الله، ومن ثم فلا يرتفع قدره إلا بهذه المعرفة الحقة التي ترفعه إلى مقام العبودية الحقة لله، عدا ذلك فهو حر، لا ينبغي أن ينتظر من أحد أن يمنحه لقب الحرية. وقد أفاد في هذا الخطاب من الدين

(51) انظر السابق ص 174

والفلسفة والفكر الإنساني.

-طرحت الرواية المفهوم الشعبي لمصطلحي الحرية والعبودية، المرتبط باللون عند الكثيرين، حيث يطلقون لفظة حر على بعض الأجناس دون غيرها، وبَيَّن من خلال سرده كيف يعزز الفرد إحساسه بحريته، باعتبارها حقاً طبيعياً له، وألا يستجيب للمقولات الشفوية والخطاب الشعبي الذي يصف الهوية من خلال اللون، أو الجنس.

-استطاعت هذه الرواية أن تلامس الواقع الاجتماعي والسياسي في السودان، وتعمق الرؤية حول مفهوم الهوية، وضرورة الإيمان بالتنوع العرقي والديني والثقافي في السودان.

-أهم ما يميز هذه الرواية هو شكلها الفني الجديد، الذي يتولَّى فيه السرد المخاطب أو المخاطبة، حيث توجه الشخصية الراوية الخطاب لذاتها، طارحة عليها العديد من أسئلة الهوية والوجود الإنساني، حيث تقوم الشخصية بتذكر العديد من المواقف والحكايات المتداخلة التي تطرح الرؤية العميقة التي تعالج الموضوع، من غير ترتيب سببي أو زمني، كما هو حال الرواية التقليدية، بل على طريقة تيار الوعي التي تتداعى فيها الذكريات والمواقف من غير ترتيب. كما قامت الرواية على نظام الفصول، حيث تتولى السرد في كل فصل إحدى شخصيات الرواية لتطرح ذات الأسئلة من وجهة نظرها وثقافتها. وهذا مما حقق ثراءً فنياً للرواية أخرجها من دائرة المباشرة وأحادية الرؤية.

الفصل الثاني

الجنقو... عبقريَّة السـرد والمكان

الجَّنْقُو: فِي الاقتصاد السِّيَاسيِّ لِلإبداع!.. [1]

بقلم / كمال الجزولي [2]

(1)

التَّخييل هو أحد أهمِّ عناصر الإبداع، عموماً، والرِّواية بوجه خاص، بينما الموضوعيَّة هي شرط أيِّ درس في الاقتصاد السِّياسي للظاهرات؛ لذا فالعلاقة بين هذين النَّشاطين الإنسانيَّين تتَّسم بقدر كبير من الطابع الإشكالي للتَّعقيد الذي يستوجب التَّمكُّث المنتبه في البحث والتَّقصِّي حتَّى لا تنبهم الحـدود الفاصـلة والواصلة بينهما. فالرواية حين تتناول أحداث تاريخيَّة، على سبيل المثال، فإنَّما تنفذ إليها من المنظور الذَّاتي البحت للمبدع؛ أمَّا الدِّرس العلمي فيفعل ذلك من منظور التَّوثيق والتَّحليل اللذين ينبغي أن يمارسهما المؤرِّخ بموضوعيَّة تامَّة، وبعقل بارد. وإذن، فعمل الرِّوائي يختلف، منهجيَّاً، عن عمل المؤرِّخ، لكنه، في ذات الوقت، يتفوَّق عليه في نقطة فارقة تتعلق، أساساً، بطاقة الإبداع التأثيريَّة

(1) نشر المقال في موقع الحوار المتمدن العدد 4979 بتاريخ 8/11/2015.

(2) كاتب وحقوقي سوداني.

على الوجدان الإنساني للمتلقي، وهنا مكمن الخطر! لكن هذه الطاقة التَّأثيريَّة لا تفعل فعلها في المتلقِّي إلا بتوفُّر مستوى عالٍ من الصِّدق الفني في العمل الإبداعي، وإلا فإن البداهة الإنسانيَّة الغالبة خليقة بأن تعصم المتلقي من الوقوع في حبائل الإبداع الزَّائف! ومع ذلك فإن هذا المتلقي قد يستقبل عمل الرِّوائي، أحياناً، وتحت ظروف خاصَّة، باعتباره وثيقة تاريخيَّة عن حقبة ما، بكلِّ ما قد ينطوي عليه هذا العمل من انحيازات مع أو ضدَّ أحداث معيَّنة، أو شخوص محدَّدين. وقد تصلح، لتلخيص هذه المسألة، حكمةٌ إفريقيةٌ قديمةٌ صادفتني، بنيروبي، منقوشة في ملصق مثبت على الجِّدار الخارجي لإحدى المنظمات المدنيَّة الكينيَّة النَّاشطة في حقل الدِّفاع عن حقوق الإنسان، تقول: «إلى أن يكون للأسود مؤرِّخوهم، فإن تاريخ الصَّيد سيواصل الاقتصار على رواية بطولات الصَّيادين» غير أنه ينبغي ألا ينطوي شيء من هذه المحاذير، بأيَّة حال، على أيِّ حكم بأن ينأى الرِّوائيُّون بإبداعهم عن الخوض في مخاضات الاقتصاد السِّياسي للظاهرات، فهذا غير وارد نظريَّاً، وغير ممكن عمليَّاً. كلُّ ما في الأمر أن الروائيِّين الحقيقيِّين لا يقتحمون هذا الحقل من باب غربتهم عنه، وإنَّما كمحض فضاء من الفضاءات العديدة التي يرتادونها للتَّخييل والإبداع، شريطة أن ينأوا بأنفسهم عن تزييف الحقائق، حذر أن يُعمَّدوا شهود زور. مهما يكن من شيء فإن تاريخ الأدب يحفظ سير الكثير من الرِّوائيِّين الذين ولجوا هذا الحقل، فنجحوا، أيَّما نجاح، في تقديم إضاءات ذات قيمة فنيَّة عالية حول التَّاريخ، والاقتصاد، والسِّياسة، والاجتماع.

(2)

ولأن لكلٍّ من هؤلاء الرِّوائيِّين، بالغاً ما بلغ من غزارة الإنتاج، عملاً مميَّزاً، بوجه خاص، يتربَّع فوق قمَّة سنام أعماله طرَّاً، بصرف النظر عن موقعه الزَّماني منها، تقدَّم أو تأخَّر، فيُعدُّ، عن جدارة، تاج رأسها جميعاً master piece، فإن رواية «الجَّنقو مسامير الأرض» للسَّارد السُّوداني عبد العزيز بَرَكَةْ ساكِنْ، الذي ما انفكَّت شهرته تطبِّق الآفاق، منذ حين، والمقيم، حاليَّاً، بالنِّمسا، في هجرة قسريَّة، هي، في تقديري، كما وفي تقدير الكثيرين، داخل وخارج السُّودان، تاج سرديَّات هذا المبدع المتميِّز العديدة، عن جدارة. وقد تُرجمت إلى لغات عدَّة، حيث صدرت، مؤخَّراً، النُّسخة الإنجليزيَّة منها، والتي أنجزها المترجم البارع عادل بابكر، عن دار **Africa World Press** بنيو جيرسي الأمريكيَّة، في طبعة زاهية، بغلاف من تصميم جوشوا بورتر، ولوحة من أعمال إبراهيم الصَّلحي، وقد شرفني المؤلف والناشر بالتَّقديم لها.

(3)

أوَّل ما يتبادر إلى الذِّهن، لدى الفراغ من مطالعة الرِّواية، الفروق في أوضاع التَّهميش والمهمَّشين المقارنة، في جغرافيات السُّودان المختلفة، على صعيد حياة المزارعين بالذَّات. فلئن كان المكان في سرديَّات الطيِّب صالح، التي تشكل قيمة معياريَّة في حقل الإبداع عموماً، والإبداع الرِّوائي بوجه خاص، هامشاً زراعيَّاً، والنَّاس مزارعين مهمَّشين، فإن ذاك، على أيَّة حال، هامش شمال البلاد الذي لا يُعتبر غالب أهله، نسبيَّاً،

في مرآة المركز وإعلامه، خصوصاً الرَّاديو والتِّلفزيون، غرباء سحنات، أو ثقافة، أو لسان. أما «الجَّنقو»، في سرديَّة بركة ساكن، الذين هم شريحة من مهمَّشي فئة العمَّال الزِّراعيين الموسميِّين، والذين ربما لم يسمع بهم المركز يوماً، وإن كان لا ينفك يستهلك ناتج عرقهم بشراهة، فإنهم يرتبطون بمناطق الزِّراعة المطريَّة في أقاصي جغرافية الهامش الكائن على مثلث التُّخوم السُّودانيَّة ـ الإثيوبية ـ الإريترية. ورغم أنه مكان عبقري، بكلِّ المعايير، إلا أنه قلما خضع لبحث علمي أو دراسة متمكِّنة، كما وأنه لم يسبق أن جرى تناول أوجه الحياة فيه من خلال أيِّ عمل إبداعي.

وتقوم رواية بركة ساكن، بدرجة عالية من الإبداع، على تفاصيل حياة هؤلاء المهمَّشين الموسميِّين، والاقتصاد السِّياسي لنشاطهم الموسوم بالشَّقاء طوال أشهر الزِّراعة، وبالانتعاش لفترة قصيرة عقب موسم الحصاد، وتعكس، أيضاً، وقائع تفاعلهم مع الخليط المتباين للمهمَّشين المحليين، في هذا المكان الاستثنائي، شديد التميُّز بشريَّاً، واجتماعيَّاً، وثقافيَّاً، ولغويَّاً، وتعكس، إلى ذلك، كدحهم، وعلاقاتهم بالعمل المأجور، وبالمحصول، وبإغواء النِّساء والخمر، وبفرع البنك المنحدر من سلطة المركز، وبرأس ماله المعجون بفسادٍ أكبر من فساد الحانات وبيوت الدَّعارة، والمحمول على ظهور الشَّراكات والصَّفقات الخفيَّة بين القائمين على أمره وبين الملاك الخاصِّين للأراضي الخصبة والآلات الزِّراعيَّة الحديثة، كما تعكس، كذلك، علاقات هذا الخليط من «الجَّنقو» والسُّكان الأصليِّين بمصادر معتقداتهم، وأوهامهم، وأفكارهم، وتصوُّراتهم،

وأمزجتهم، وأخيلتهم، ومجمل الأعمدة الرُّوحيَّة المركوزة في ظروف حياتهم الاجتماعيَّة الماديَّة على أرض الواقع.

(4)

لم تبلغ «الجَّنقو» كلَّ ذلك الشَّأو، بطبيعة الحال، من فراغ، وإنما لأن ثمَّة عناصر محدَّدة توفَّرت لها. ففضلاً عمَّا سلفت الإشارة إليه من عبقريَّة اختيار المكان الذي يشكِّل مسرح أحداثها، وصنف البشر الذين يمثلون أبطالها، هنالك، أيضاً، المستوى الرَّفيع من التَّعاطي الفكري معها. هذا العنصر، وإن كان يمثل نزوعاً عاماً، على نحو أو آخر، في كلِّ سرديَّات بَرَكَةْ، إلا أنه يبرز بإلحاح في هذه الرِّواية، بالذَّات، حيث يتعاطى الكاتب معها كضرب من الاشتغال على علاقة «الخاص والعام»، عبر جدل الأنا الفرديَّة والأنا الجَّمعيَّة، في كل أحوال انسجامهما وتنافرهما، ترابطهما وتفكُّكهما، صعودهما وهبوطهما، تماسكهما وانهيارهما. فـ«الخاصَّ»، عند بَرَكَةْ، «عامٌ»، بل وقد يتماثل لديه هذان الضِّدَّان بحيث لا يكون ثمَّة وجود لـ «الخاصِّ» خارج السِّياق المفضي إلى «العامِّ»، ولا يكون ثمَّة وجود لـ«العامِّ» إلا في صميم «الخاصِّ»، رغم أن «الخاصَّ» لا يتَّخذ طابعه «العامَّ» بصورة مطلقة، وإنما بصورة تقريبيَّة، كما وأن «العامَّ» يشكِّل، فحسب، جزءاً، أو جوهراً، من «الخاصِّ»، وليس كلَّ «الخاصِّ» بتفاصيله كافَّة. على أن المؤلف، وهو يخوض فيكلِّ ذلك الشَّأن «الفكري»، لا تُفلت أصابعه شيئاً من أدوات «التَّخييل»، و«فنيَّاته» الهادفة لإمتاع المتلقي في المقام الأوَّل، قبل إكسابه أيَّة فائدة معرفيَّة، كبرت أو صغرت.

فالمؤلف، في تناوله، مثلاً، لبعض الشُّخوص، لا يتَّكئ عليها كمداخل «فكريَّة» صِرفة نحو الاقتصاد السِّياسي لفساد وتخثُّر الاجتماع الإنساني، بل كتجسيد «فنِّي» كامل، قبل كلِّ شيء، لذلك الفساد في مختلف مواسم تجليَّاته الوجوديَّة.

هناك، أيضاً، مسألة «الحداثة» و«ما بعد الحداثة»، كبنيـة ذهـنيَّة ثقافيَّـة متجـاوزة لا تنهض إلا علـى بنيـة اجتماعـيَّة ماديَّـة «بعـد كولونياليَّـة post-colonial »، وإن رامـت تجاوزها. وغير خافٍ أننا نستخدم مصطلح «مادِّي»، هنا، بدلالة المقولة الفلسفيَّة التي تومئ إلى «الواقع» الموضوعي. فرواية «الجنقو»، بهذا المعنى، «حداثيَّة»، بل و«ما بعد حداثيَّة»، بامتياز، كون هاتين الحالتين تعبِّران عن تطوُّر من باطن ثقافة الجَّماعة، وترميزات عقلها الجَّمعي، فيستحيل استلافهما من خارجها، بعكس الرَّكض الواهم وراء مبتدعات الذِّهن الغربي، و«صرعات» مسكوكاته التي ليس نادراً ما تكون، للأسف، مرغوباً فيها لذاتها! بعبارة أخرى، وباعتبار أن التَّرادف لازم، موضوعيَّاً، في حقل الإبداع، وضمنه الإبداع الرِّوائي، بين أسئلة «الحداثة» و«ما بعد الحداثة»، من ناحية، وبين أسئلة «التَّجريب» من ناحية أخرى، وبوصف الأخيرة شاملة لأشراط النأي عن المألوف، والتَّوق للمقلق، والتَّجاوز للعادي، والذِّهاب إلى المغاير، والاستدبار للسَّائد، والاستقبال للمختلف، بأفق لا يتنافر، وإن كان لا يتطابق، مع مجمل مستوى الوعي الاجتماعي، وما بلغته، داخل المجتمع المعيَّن، صراعات التَّطوُّر السُّوسيوسياسي من جهة، والإبداعي

من جهة أخرى، فإن «الجنقو»، من هذه الزَّاوية، ملحمة سرديَّة باذخة، طائر روائي عملاق يبهر القارئ، ويخطف لبَّه، ويحبس أنفاسه، حتى يستبدَّ به، تماماً، فيحمله، عبر الكثير من التبدُّلات الزَّمانيَّة، في اتجاهات شتَّى، ما تلبث أن تلتقي، أجمعها، لتقود إلى مكان عبقريِّ الاختلاف، بأجنحة شديدة التَّعدُّد والتَّنوُّع، ورهانات فلسفيَّة وجماليَّة تزاوج بين «الواقعيَّة الاشتراكيَّة» و«الواقعيَّة السِّحريَّة»، حيث تثرى واحدتهما بالأخرى، دون افتعال أو تعمُّل، وتضجُّ كلتاهما، في كل الأحوال، بالعذابات الاقتصاديَّة السِّياسيَّة، والآلام الاجتماعيَّة الثقافيَّة، مِمَّا يفرزه اختلال التَّعـدُّد والتنوُّع، وانعدام سويَّتهما.

(5)

وبعد، ثمَّة ملاحظتان أخيرتان نرى ضرورة إيرادهما قبل وضع النقطة في نهاية آخر سطور هذه المقالة:

الملاحظة الأولى هي أن فتنة السَّرد في رواية «الجَّنقو» لا تستند، فحسب، إلى خصوبة خيال كاتبها، على أهمِّيَّة ذلك، بل، أيضاً، إلى ثراء تقنيَّاته الرِّوائيَّة القائمة في دقَّة الصِّنعة، ومضاء الأدوات، وتنوُّع الصُّور، وبراعة الحيل، وعمق التَّرميزات، مِمَّا يشكِّل، في مجموعه، منجزاً روائيَّاً متجاوزاً يتيح، بالضَّرورة، أفقاً أوسع لإغناء البُّحوث والدِّراسات النَّقديَّة حوله.

أمَّا الملاحظة الثَّانية فهي أن «الجنقو» نهلت، حدَّ الارتواء، في ما هو واضح، من البيئة «المحليَّة»، شكلاً ومضموناً. ولئن كان الأدب الذي يستحقُّ صفة «العالميَّة» هو ذلك الذي ينطلق، أساساً، من منصَّة هذه

«المحليَّة»، مغتنياً بخرافاتها، وأساطيرها، وأحاجيها، وحكمها، وأمثالها، وممارساتها الشَّعبيَّة، ومتَّجهاً بها صوب القيم المشتركة بين مختلف الشُّعوب، فإن رواية بركة ساكن هذه لعالميَّة، في هذا المعنى، بامتياز، ولجديرة بوسع التَّلقي.. وأكثر.

الملامح المشتركة بين روايتي (الجنقو مسامير الأرض) و(مئة عام من العزلة) [1]

بقلم: د. عمر بادي [2]

هذه مجموعة ملاحظات استنبطتها من قراءاتي المتأنية للروايتين آنفتي الذكر، وفي الحقيقة فقد قرأت قبل سبعة أعوام رواية (مئة عام من العزلة) للروائي الكولومبي الأصل غابرييل غارسيا ماركيز الذي عاش في فرنسا مدة طويلة ثم انتقل إلى المكسيك وعاش فيها إلى أن أدركته المنية قبل سنوات قلائل. لكنني حين قرأت قبل أسابيع مضت رواية (الجنقو مسامير الأرض) للروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن الذي يعيش حالياً في النمسا، تبيَّنت لي مجموعة من الملامح المشتركة بين الروايتين فتناولت رواية (مئة عام من العزلة) التي من ضمن كتبي التي معي ومررت عليها حتى أتيقن وأستزيد من أوجه الشبه في الملامح المشتركة بين الروايتين.

عندما لامست يداي رواية (الجنقو مسامير الأرض) وبدأت عيناي في مسح أحرفها، أُصبت بصعقة في عصب التذكر ووجدت نفسي أنتهي من

(1) نشر المقال في موقع الراكوبة الإلكتروني بتاريخ 15 ديسمبر 2015.

(2) كاتب سوداني.

قراءتها في وقتٍ وجيز. لقد وجدت نفسي أستعيد ماضي ذكرياتي في مسرح أحداث الرواية، فقد عملت لمدة ثلاث سنوات في كهرباء خزان خشم القربة وأنا في مقتبل حياتي العملية في الهيئة القومية للكهرباء، وكان عملي في قسم التشغيل كمهندس وردية مما أتاح لي أن أتنقل في أيام الراحات ما بين حلفا الجديدة والقضارف وكسلا، وأجوب الفيافي حتى بلدة ود الحليو والمشاريع الزراعية المطرية؛ فقد كان لي أصدقاء في كل بلدة، وقد ضَمَّنتُ بعض ذكريات تلك الفترة في كتاب لي طبعته في عام 2003م وهو مجموعة مقالات عبارة عن ذكريات ومواقف طريفة كنت قد كتبتها في صحيفة الخرطوم. لقد قرأت أيضاً للروائي عبد العزيز بركة ساكن روايته (مسيح دارفور) ونحا أيضاً فيها نحو السرد التاريخي التوثيقي ولكنه استبدل الجنقو بالجنجويد! لقد كتب الروائي ساكن روايته (الجنقو مسامير الأرض) في خشم القربة، وأتمَّها في عام 2009م، ووصفه لخشم القربة أعادني لاسترجاعها، كما أعادتني حكاياته عن مملكة الجن في خشم القربة إلى أحداث مرَّت بي في ليالي حلة خشم القربة لم أكن أتبين كُنهها!

رواية (مئة عام من العزلة) للروائي ماركيز قامت بنشرها دار المدى للثقافة والنشر - دمشق 2005م بترجمة صالح علماني، والكتاب من القطع المتوسط ويحتوي على 501 صفحة. أما رواية (الجنقو مسامير الأرض) للروائي ساكن فقد قامت بنشرها دار أوراق للنشر والتوزيع - القاهرة الطبعة الرابعة 2012م، والكتاب من القطع المتوسط ويحتوي على 377 صفحة. سوف أتناول الملامح المشتركة بين الروايتين في شكل نقاط كي

أروي من خلالها أمثلة لأوجه الشبه من كل رواية:

-1 مسرح الأحداث: تنتهج الروايتان طريقة سردٍ ذي طبيعة تاريخية واقعية عن التطور الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في حقبةٍ من العصر الحديث، يمكن معرفتها بنوعية الاختراعات والتقنيات المتداولة فيها، مع شيء من حرية التصرف في التفاصيل الجانبية، وبجوانب إنسانية كوسموبوليتانية تتعدى العرق الواحد واللغة الواحدة والمعتقد الواحد. هذا يذكرني بروايات جرجي زيدان عن التاريخ الإسلامي الذي حبكها في أسلوبٍ مشوقٍ فزاد فيها تفاصيل جمالية لم تؤثر على مجرى التاريخ. كذلك يذكرني بروايات الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي التي أبرزت تاريخ الجزائر الحديث فيها ولكن بطنتها ببطانة جمالية مشبعة بالحب وبالعلاقات الإنسانية وبقضايا التشدد والصراعات.

لم يبين الروائي ماركيز متى تأسست قرية ماكوندو ولكنني من خلال تطورها التاريخي أحسّ أنها تأسست في منتصف القرن التاسع عشر، مثلها في ذلك كمثل (الحلة) في رواية عبد العزيز بركة ساكن الذي أرجع إنشاءها إلى منتصف القرن التاسع عشر، وبذلك تطورت وسائل النقل فيها من السفر بالأقدام إلى ركوب الدواب ثم ركوب السيارات والقطارات، وقد تطرق الروائيان لخاصية المجتمعات المنغلقة في الثرثرة والأقاويل والإشاعات والخرافات، أيضاً كتأكيد للواقعية ولحقيقة الأحداث ذكر ماركيز أن أورليانو الحفيد الأخير التقى بأربعة من شباب ماكوندو في مكتبة العالم الكتالوني وتصادق معهم وكان بينهم غابرييل

حفيد الكولونيل خرينيلدو ماركيز زميل وصديق العقيد أورليانو بيونديا، وقد فاز غابرييل في مسابقة لمجلة فرنسية كانت جائزتها رحلة إلى باريس، وسافر إليها وعمل في بيع الكتب والمجلات القديمة، إنه نفسه غابرييل غارسيا ماركيز الذي كتب الرواية من الأحداث التي رواها له صديقه أورليانو الأخير عن عائلة بيونديا التي عرف بعضها بحكم أنه منهم، وعرف الباقي بعد فكه لرموز رقائق الغجري ميلكياديس الذي تنبأ بها!.

أيضاً كتأكيد للواقعية ولحقيقة الأحداث ذكر الروائي ساكن في صفحة الإهداء لروايته أنه يهديها لأمه مريم بت أبو جبرين، أما في سياق الرواية فقد ذكر أن اسم أمه زينب بينما اسم أم صديقته مريم، ولم يأت في الرواية قط على اسمه أو اسم صديقه، فقط أشار بأنهما صديقان منذ الصغر في القضارف وكانا معاً في المراحل الدراسية كلها حتى الجامعة، وبعد أن دخلا في الحياة العملية أُحيلا سوياً للصالح العام فتجوَّلا كثيراً في أنحاء السودان في تسكع وتلكع جرياً وراء منفعة المشاهدة. ينهي الروائي ساكن روايته بعد تكوين جبهة الشرق وقبيل اتفاق المصالحة مع الحكومة، وبذلك يكون توقيت الرواية في منتصف التسعينات من القرن الماضي. في نهاية الرواية ومن معسكر اللاجئين في الحُمرة في إثيوبيا تسجل راوي الرواية في برنامج الأمم المتحدة لإعادة التوطين وسافر مع أسرته إلى فلوريدا في الولايات المتحدة الأمريكية، وبعد 15 عاماً شرع في كتابة الرواية، ولكنني أحس أنه الراوي وأن كاتب الرواية هو صديقه الذي أمه مريم وليس هو، فصديقه قد دخل في اتفاقية الشرق وقد كتب الرواية في عام 2009م وهو

في خشم القربة!.

2. مسرح الأحداث: مسرح أحداث الروايتين فيه تشابه كبير؛ ففي الروايتين تجري الأحداث في قريتين تقعان على ضفة نهر في منطقة معزولة ومحفوفة بالمستنقعات والخيران. يقول ماركيز إن ماكوندو هي قرية صغيرة من 20 بيتاً من الطين والقصب مشيدة على ضفة نهر، أنشأها خوسيه أركاديو بويندیا وحلم باسمها، وهي تقع إلى الداخل من ساحل البحر الكاريبي في كولمبيا. أما الروائي ساكن فإنه لم يسمِّ قرية أحداثه باسمها بل أطلق عليها اسم «الحلة»، ولكنه عرّفها خلال الرواية بما يدل على موقعها. يقول إن الحلة تقع على ضفة نهر وأن بيوتها من الطين والقش وأن الحمران يحيطون بالمنطقة وعلى شرق الحلة يوجد طريق حمدائييت، وأنه في مرة حدث شجار بين أحد عمال محطة الوقود الجديدة وأفراد من معسكر الشجراب كان يلعب معهم القمار، وأصيب إصابة بالغة وأخذوه لإسعافه في مستشفى خشم القربة، ولكنه مات في الطريق في مستشفى الشجراب. ويقول إنه مع تطور المنطقة صارت هنالك بصات تنقل الركاب بين الشوك وعبودة والحلة، وأنهم أثناء الهروب إلى الحُمرة عبروا النهر سباحة ثم عبروا غابة زهانة. هذا الوصف يجعلني متيقناً أن موقع الحلة هو موقع ود الحليو التي تقع على الضفة الغربية من نهر ستيت!. بالرغم من أن الروائي ساكن أتى على ذكر الكثير من القرى في أعالي نهري عطبرة وستيت وفي الفشقة الكبرى والصغرى، مثل حمدائييت والجيرة والحفيرة وزهانة والصوفي وعبودة حتى باسوندة، ولكنه لم يأتِ قط على ذكر ود

الحليو رغم أهميتها وموقعها القريب من سدي أعالي عطبرة وستيت!.

3. النهضة التنموية للقريتين: لقد تطورت ماكوندو الروائي ماركيز مع مرور الزمن إلى بلدة عليها محافظ إداري وبها كنيسة ومدرسة ونقطة للشرطة وحامية للجيش، وامتدت إليها خطوط السكة الحديدية ودخلها القطار ودخلتها الكهرباء والسينما وشركة الاتصالات، وتكونت بها شركة الموز التي أقامت مزارع عدة للموز، ووفد إليها خليط من البشر. أما حلة الروائي ساكن فقد شملتها نهضة تنموية مع تمدد مشاريع الذرة والسمسم فصارت بها مدارس ونقطة للشرطة وحامية للجيش ومسجد جامع وكنيسة ومركز صحي ولجنة شعبية وطلمبة للوقود ومحلات تجارية وشركة للاتصالات وبنك وإدارة محلية ومزارع دواجن وألبان فريزيان ومنظمة هلال أحمر، وصارت بلدة ووفد إليها خليط من البشر.

4. التعدد السكاني واللغوي: ماكوندو كان بها شارع للأتراك والعرب (الأسبان) وكان يزورها الغجر في ترحالهم ويمكثون فترات بها يعرضون ألعابهم وبعض المخترعات العلمية كنوع من السحر، وكانت هنالك مكتبة الكتالوني وحي الزنوج والخلاسيين وبيوت العاهرات الفرنسيات ثم بيوت الهنود الأهالي، وكل هؤلاء لهم لغاتهم الخاصة وبعضهم يتكلم القشتالية بجانب الإسبانية وحتى اللغة السنسكريتية كان لها حضور، وفيهم المتدينون الذين يواظبون على الذهاب كل يوم أحد إلى الكنيسة وفيهم من لا يعير ذلك اعتباراً، بجانب حوانيت اللهو والطرب وتعاطي الخمور وحلقات مصارعة الديوك. أما في حلة الروائي ساكن فقد كان

يسكنها خليط من البشر فيهم من أتى من دارفور ومن غرب إفريقيا وفيهم من أتى من جنوب السودان ومن جنوب النيل الأزرق ومن شرق السودان ومن وسط وشمال السودان، وفيهم من عبر الحدود من إريتريا وإثيوبيا، وكانت لهم لغات عدة وكلهم يتحدثون اللغة العربية العامية، بجانب حديثهم بأكثر من لغة من لغات الوافدين، ولذلك صاروا يغنون أغنية (وصتني وصيتا) المحببة لديهم بكل اللغات! فيهم المسلمون وفيهم المسيحيون وفيهم الكجوريون. الجنقو، وهم العمال الزراعيون، في حقيقتهم هم خليط من كل هؤلاء البشر وهم لا يعترفون بالحدود الدولية بين السودان وإثيوبيا وإريتريا فيعبرون جيئةً وذهاباً بين حمدائييت السودانية والحمرة الإثيوبية وأم حجر الإريترية!

5. حضور المعتقدات والمبالغات والحكمة: حضور كثيف في كلتا الروايتين ومن أمثلته: من رواية ماركيز - كان لأرسولا زوجة خوسيه أركاديو بيونديا إبن عم له ذيل خنزير، ولذلك لم ترض أن تعاشر زوجها خوفاً من أن تلد طفلاً له ذيل، وقد فسر الناس هذا الأمر كعدم قدرة من زوجها وقد عيّره صديقه بذلك بعد أن هزمه بيونديا في مصارعة الديوك فقام بيونديا بقتله، ولكن صديقه الميت صار يظهر له بالليل كي يضمِّد له جرحه، ولذلك هجر بيونديا قريته وعبر الجبال وبنى قريته ماكوندو.. عندما هاج خوسيه بيونديا تطلَّب أن يقبضه عشرة رجال، وأن يقيّده أربعة عشر رجلاً وأن يجره عشرون رجلاً لربطه على شجرة الكستناء!. الفتاة الغجرية كانت تضاجع سبعين رجلاً يومياً حتى يصير شرشف

مرقدها سميكاً وثقيلاً، وبعد لويه وعصره يعود خفيفاً.. خوسيه أركاديو لضخامته كانت تُذبل فسواته الأزهار.. عندما اغتيل خوسيه أركاديو بطلق ناري جرى الدم من جرحه في الطرقات والممرات في شكل شريط من بيته حتى بيت والده، ومرَّ خلال البيت حتى وصل إلى المطبخ حيث تجلس والدته.. ارتفاع ريميدوس الجميلة مع الملاءات إلى السماء.. حضور الموت في هيئة امرأة وإخطارها لأمارانتا أنها سوف تموت عندما تتم حياكة كفنها وعندما أوشكت على الانتهاء منه أتاها الناس حاملين رسائلهم لموتاهم.. استمر هطول المطر أربع سنوات وأحد عشر شهراً ويومين، ثم توقف ولم يهطل لمدة عشر سنوات.. أبانت رقائق ميلكياديس التي كتبها شعراً باللغة السنسكريتية قبل زمان بعيد كل ما دار ويدور في عائلة بيونديا في مئة عام حتى آخر حفيدٍ لهم، والذي أخذه النمل بعد وفاته. من رواية ساكن – قال الجنقو في شأن الحاصدات الصينية التي تعمل كل شيء وقد أضحوا بلا عمل: (الناس ديل ما لقوا آلة تحمّل النسوان عشان نشوف لينا شغلة تانية في الدنيا دي؟).. رائحة صناح الجنقو ترمي الصقر من السماء.. من صدق النسوان كذّب الرسل.. الموضوع بسيط ما يحتاج لقومة نفس.. الواحدة تخلي أطفالها يرضعوا هنا وهناك وهي لافة من بيت لبيت ويبقوا ينقلبوا لغراب أو مرفعين أو برطابرطا والبلد ملانة بالجن..

6 . الجنس: الجنس له حضور في الروايتين، فقد أتى ماركيز في روايته على وصف مضاجعات كثيرة تجذب الانتباه، منها قوله أن خوسيه أركاديو الضخم كان يحدث عند بلوغه الذروة هياجاً كأنه هزة أرضيه، بينما تفرقع

مفاصل خليلته وتتخلع! أما في رواية ساكن فقد أتى على وصف الجنس في مواضع كثيرة سواء مع بائعات الهوى أو بائعات المريسة أو الشاذين جنسياً، ومثال لذلك: أمسك ود أمونه بشيء الطباخ، كان مظلماً كبيراً وأملساً، أدخل ما يكفي في فمه وبين أضراسه الحادة ونَفَّذ وصية أمه بحذافيرها، مما جعل كل من في السجن والذين يجاورونه والذين تصادف مرورهم في تلك الليلة بتلك الأنحاء يقفزون رعباً في الهواء من جراء صرخة الطباخ العنيفة البائسة التي لم يسمع أحد في حياته مثلها، صرخة أطارت العصافير الصغيرة النائمة في أشجار النيم وجعلت السمبريات العجوزات الساكنات بالسنطة عند بركة المياه تضرب بأجنحتها في ذعر.. لقد ذكر الروائي ساكن في غلاف الرواية الخلفي في تبريره لاتهامه بأن روايته تحتوي على مشاهد جنسية خادشة للحياء العام (يظن البعض أن في كتاباتي ما يسيء لمشروعاتهم الآيديولوجية ويخترق خطاباتهم المستقرة، بالطبع لا أقصد ذلك، فكل ما أفعله هو أنني أنحاز لمشروعي الإنساني، إنني أكتب عن طبقتي، أحلامها، آلامها، طموحاتها المذبوحة وسكينتها أيضاً التي تَذبَح هي بها الآخر).

7. الثورة والدمار: كما هو الحال في دول أمريكا اللاتينية التي قامت فيها ثورات يسارية ضد الحكام اليمينيين، كان الحال كذلك في كولومبيا إبان أحداث رواية ماركيز؛ فقام الليبراليون بثورة ضد المحافظين، وقامت الثورة في ماكوندو عندما شاهد أورليانو بيونديا تزوير صناديق الانتخابات التي استبدلت فيها ليلاً بطاقات المصوتين للحزب الليبرالي

ببطاقات لحزب المحافظين، وقد حدثت في الثورة مآسٍ كثيرة، وفي ماكوندو أضرب عمال شركة الموز لتحسين أوضاعهم وكان ذلك قبل قطاف الموز، فأحضر صاحب العمل الجنود للعمل بدلاً عن العمال، وعند ذاك قام العمال بإحراق مزارع الموز وتحطيم قضبان السكة الحديدية، فدعتهم السلطة الحكومية لسماع مطالبهم وعندما أتوا أُبيدوا بأسلحة الجيش الرشاشة، وقد انتهت ماكوندو بإعصار كاريبي ضربها لعدة أيام وأزالها عن الوجود.

أما في حلة الروائي ساكن فقد أضرب الجنقو العمال الموسميون قبل حصاد السمسم وطالبوا بزيادة أجورهم، ووضعوا أصحاب المشاريع أمام الأمر الواقع فرضخوا وزادوا أجورهم، وفي السنة التالية موّل البنك شراء حاصدات آلية كبيرة كانت سبباً في بقاء الجنقو بلا عمل فبدأوا في الهجرة وأعقبتهم هجرة بائعات الهوى وبائعات الخمور البلدية وامتلأت الحلة بالجيش والأمن والشرطة والاحتياطي المركزي والشرطة الشعبية والدفاع الشعبي، ونتيجة لظلم الجنقو واستيلاء البنك على أراضي مرعى العرب الرحَّل ورفضه منح قروض للجنة الجنقو، تمردت مجموعة من الجنقو وهاجموا نقاط الشرطة وحملوا أسلحتهم وصاروا يقطعون الطرق، ثم انضموا للحركات المسلحة في الشرق، وقبل الحصاد أشعلوا الحرائق في كل المشاريع التي كان يملك معظمها البنك واتجهت الحرائق نحو الحلة في نيران كجهنم جعلت السكان يهربون لينجوا بأنفسهم.

رواية تنحاز إلى مجتمع المهمشين [1]

هيا صالح

تتناول رواية «الجنقو مسامير الأرض» للكاتب السوداني عبد العزيز بركة ساكن، عالمَ «الجنقو»؛ وهم الطبقة العمّالية في السودان التي تنتشر غالباً في المناطق الحدودية، وهي طبقة تعاني الظلمَ والاضطهاد وشظف العيش وانعدام الرعاية، رغم أنها تمثل دعامة قوية ومهمة للاقتصاد والتجارة.

ولعل حالة التهميش التي يعيشها «الجنقو»، هي ما تجعلهم يقلّدون الأشياء المحيطة بهم، بحيث تَبرز هذه الموجودات إلى الواجهة بينما يختفون خلفها؛ فهم في هيئاتهم ولباسهم وطريقة عيشهم يتشبهون بالأدوات التي يتماسّون معها في عملهم اليومي، إذ يلفّون أحزمة الجلد الصناعي على خصورهم ليبدوا مثل «كُلّيقة السمسم» المحزومة جيداً. بينما تتغير أسماؤهم وتتبدل على مدار العام تبعاً لطبيعة العمل التي يقومون به: ف «الجنقوجوراي» يُسمّى «كاتاكو» في الفترة ما بين ديسمبر إلى مارس، حيث يعمل في مزارع السكّر، ويُسمّى «فَحامي» في الفترة ما بين إبريل ومايو، حيث يعمل في تنظيف المشروعات الجديدة أو المهمَلة من الأشجار، ويصنع الفحمَ النباتي من سوقها وفروعها.

(1) نشر المقال بصحيفة الرأي الأردنية بتاريخ 14 يونيو 2013.

منذ مستهل الرواية يبدو الحديث لا عن طبقة بشرية تمارس وجودها الإنساني الطبيعي، وإنما عن «مخلوقات» غرائبية هلامية الوجود مهمّشة محتقَرة ومتروكة من دون أدنى اهتمام. إنه مجتمع كامل يبدو في إيقاع حياته الجماعية فرداً واحداً.

تنهض الرواية عبر ساردٍ بضمير الأنا، يبدو على تواصل مع عالَم «الجنقو» (بحكم أن أفراد عائلته كان معظمهم من هذه الطبقة)، وهو عالَم مصبوغ، لشدة واقعيته، بالفانتازيا والغرائبية، ومزدحم بالخرافات والأساطير والحكايا التي لا تنتهي. تدور الأحداث في ولاية القضارف القائمة على الحدود الإثيوبية السودانية، حيث يعيش «الجنقو» في منطقة تسمّى «الحلّة»، يواجهون واقعهم المرّ بما يستلّونه من مباهج صغيرة تُبقي على جذوة الأمل فيهم ليواصلوا مشوار الحياة، وتتمثل هذه المباهج بطقوسهم المرتبطة بالأرض والمرأة ومواسم الحصاد والمناسبات الاجتماعية كالزواج والختان والطهور، التي يتوقف عندها الروائي بكثير من التفاصيل التي تفتح ذهن المتلقي على عالم ثريّ وغني ومتنوع قد يسمع عنه أو يتعرّف عليه للمرة الأولى:

«عندما يكون السمسم جيداً فتياً مرصوصاً كالدُّرَر على ساق حمراء شامخة، يُجْبر الجنقوجوراي على الانحناء لحصاده، حينها يصبح الحصاد مهرجاناً من الرقص، يغنّي الجنقو لحناً واحداً ثرياً حلواً على إيقاع ضربات المنجل، خشخشة ربط الكُلّيقة ورميها بالخلف» (ص 79). وفي سهراتهم يمرحون ويهتفون بصوت واحد: «نحن الجنقو مسامير الأرض» ومن

هذه العبارة الشهيرة لديهم جاء اسم الرواية.

يختار الكاتب لبناء مداميك روايته التي مُنعت من التداول في السودان رغم فوزها بجائزة الروائي الراحل الطيب صالح سنة 2010، بناءً مركباً متشابكاً، إذ تكشف البنية السطحية للرواية عن معاناة الطبقة العمالية ومجابهتها لواقعها، بينما يلجأ الكاتب في البنية العميقة إلى بناء متشظٍّ يتواءم مع ثيمة التفكك القارّة في مجتمعات محلية لا تعرف مساراً واضحاً لحياتها التي تقضيها على «الحدود»، وتعاني من تقلبات وتبدلات لا تنتهي، منها ما يرتبط بالواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، ومنها ما يرتبط بمواسم المطر والزراعة والحصاد، وبالتالي فهي تجمعات غير مستقرّة على الإطلاق، وتعيش متواليات من التحولات الحياتية التي تقودها في النهاية إلى ما يسمّى «شجرة الموت»، وهي شجرة كبيرة في منطقة «الحُمرة» يذهب «الجنقوجوراي» عندما يهرم أو يمرض إليها بمفرده، أو تقوده صاحبة البيت إليها، ويظل تحتها، يقتات على ما يقدمه له الآخرون من طعام، حتى يموت!

وبالنظر إلى مجتمع «الجنقو»، فإن كلاًّ من شخصيات الرواية شهدت سلسلة من التقلبات التي قادتها في النهاية إلى مستقرّها «الحلّة»؛ ذلك المكان الذي يجمع سيلاً بشرياً من منابع مختلفة، لكلٍّ منهم قصته ومعاناته وأحلامه ومباهجه التي كانت فرديةً قبل مجيئه إلى هذا المكان، ثم أصبحت جماعية، لذا فإن الرواية تؤكد أن من يعيش في هذا المكان لا يمكنه مغادرته؛ إنه مكان شبيه بالأماكن الأسطورية التي تُغري القادم إليها بالدخول،

ليجد بعد ذلك أنه في متاهة قدرية لا يعرف فكاكاً منها:

«أيّ جنقوجوراي يأتي إلى هنا للعمل موسماً واحداً فقط، ويقول لنفسه إنه بعد هذا الموسم سوف يعود لأهله، يُبْسط أمه وأخوته ويتزوج، فيعمل موسمه الأول»، لكنه يُبذر نقوده في «المريسة» والشرب، «إلى أن يبلغ من العمر عتياً، فيمرض ويموت» (ص 92).

ف «ود أمونة» الذي يبدأ الساردُ وصديقه رحلتَهما في «الحلّة» معه، يعيش طفولته في سجن «القضارف» مع أمه التي تبذل جهدها في حمايته من مجتمع السجن، لكنها وبعد أن يتعرض لمحاولة اغتصاب من قِبَل طباخ السجن، تقتنع بأن تودعه عند «عازة»، وهي سجينة أخرى انتهت محكوميتها، ليعيش معها، لكن «عازة» تعود إلى السجن بعد أن ترتكب جريمة دفاعاً عن «وَدّ أمونة» الذي يؤويه بعد ذلك بيتُ «الأم أدي» في «الحلّة». أما أمه فيحيط الغموض بقصتها، إذ تردد هي أنها هربت مع أسرتها من أقاصي الغرب، بينما يؤكد الرواة أنها هربت بمفردها ولحقتها أخَواتها.

جميع الأحداث في الرواية تبدو موضعاً للشك، ولا حقيقة فيها أو معلومة يمكن الركون إليها، حتى «ود أمونه» الذي تقنعه أمه أن والده يَمَنّيٌّ تركهما وعاد إلى بلاده، يكتشف من آخرين زيفَ هذا الادعاء، وأنه غير معروف الأب. أما طباخ السجن الذي حاول الاعتداء على «ود أمونة» فتتناقل الرواية أنه ما يزال يعمل في السجن، غير أن «ود أمونة» يؤكد في روايته أن الطباخ مات بعد الحادثة بسنة، على إثر لسعة ثعبان ظهرَ له في مخزن البقوليات.

الرواي نفسه الذي قادته إلى «الحلّة» حالةُ الضياع هو ورفيقه بعد أن تمت إحالتهما «للصالح العام قبل خمس سنوات» (ص 9)، يعزز هذه الشكَّ الذي هو سمةٌ لصيقة بعالم الرواية المفكَّك، حيث يؤكد بين فينة وأخرى أن ما يرويه من أحداث تَحَصَّل عليها من رواة وحكاة عدّة، وأنه يعيد إنتاج هذه الروايات بعد بعض «التدخل، وقليل من التأويل والتحوير والالتفاف والتقويم والإفساد أحياناً» (ص 14). وعندما تحكي «ألم قشي» -الفتاة التي يعشقها الراوي ويتزوج منها- حكايةَ والدة «ود أمونة» من وجهة نظرها، يقول الراوي مشككاً بصدق الرواية: «أخذتْ تحكي لي القصة كما تظن أنها الحقيقة، وقاطعتُها مرات عدة، محاولاً محاصرتها لكشف تناقضٍ قد يبدو لي هنا أو هناك في الحكاية، لكنها مضت في حكيها بثبات وثقة العارف المتأكد، ثقة مَن شافَ، ولو أنها وغيرها لم يروا شيئاً» (ص 100).

وكما للشخصيات حكاياتها، فإن لـ«الحلّة» أيضاً حكايتها، فبحسب ما تروي «الصافية» -وهي امرأة «مسترجلة«- فإن جدتها أسست «الحلّة» التي كانت منطقةً تعيش فيها الضباع والقرود والجن، ومكاناً لسجناء «يهربون بـ(الفرو) من سجن الحُمرة بإثيوبيا، شياطين يسكنون ويتزاوجون مع البشر، بشر يتحولون إلى حيوانات وغربان» (ص 85). وبحسب رواية أحد العجائز فإن تسعة وتسعين بالمئة من سكانها «ليست لهم أجناس. ليست لهم قبائل، كلهم مولودون، أمهاتهم حبشيات بازاريات، بني عامر، حماسينيات، بلالاويات، أو أي جنس آخر» (ص

139) وكذلك آباؤهم.

وعالَم «الحِلة» بخليطه المكاني والبشري «العجيب»، نموذجٌ مصغَّر لمجتمع يعاني الاضطراب والقهر والتهميش، ويُذكّر بواقع «العشوائيات» والمجتمعات الهامشية التي تنمو هنا وهناك طلباً للعيش وبحثاً عن أبسط مقومات الحياة؛ وهي مجتمعات موسومة على الأغلب، بحكم تكوينها، بالتحلل الأخلاقي والتفسخ والارتباك.

تشهد «الحلّة» حالةً من التحول الاقتصادي، حين يستورد البنكُ حاصداتٍ آليةً حديثة، تقوم بالعمل الذي يؤديه «الجنقو» من دون الحاجة إلى أيدٍ عاملة، ثلاثة يقودونها وعامل يؤدي أعمال العتالة، وقد جاءت هذه الماكينات في وقت ينتظره «الجنقو» طويلاً، وهو موسم حصاد السمسم: «افتُتح البنك في وقتٍ حُسب بدقة ليواكب الموسم الزراعي لهذا العام. وجاء الموظفون ونزلوا في ضيافة شركة الاتصالات» (ص 202).

إن التحول الذي يُحْدثه البنك في «الحلّة» يطال المكان وساكنيه، ويربك العالَمَ الصغير الذي بُني بعَرَق العمال وتعبهم ليسلبهم لقمةَ عيشهم وأبسطَ مباهجهم، كما يتوغل على أراضي القبائل الرعوية من خلال رشوة زعاماتهم أو تجاوزهم، وتُختتم الأحداث في الرواية بالحريق الهائل الذي يمحي «الحلّة» عن وجه الأرض، ويحرق بعض السكان، فيما يلجأ بعضهم الآخر، ومنهم الراوي الزوج الثاني ل«ألم قشي»، إلى الحدود الإثيوبية، أما «ألم قشي» فتهرب إلى أهل زوجها الأول وتعود إلى طفلتيها اللتين أنجبتهما منه.

وإذ ذاك، تندلع شرارة التمرد على ممارسات البنك التي زادت غنى الأثرياء على حساب الفقراء، لتأتي بعدها الثورة التي قادها «الجنقو» ضد البنك بعد أن رفض التعامل معهم: «كان واضحاً أن ثمة أمراً قد تم ترتيبه وأن اتفاقاً ما قد وقَعَ بين العاملين، كانت وجوههم السوداء والبنية الغبشاء، التي يبدو عليها ما تبقى من ليلة أمس واضحاً جلياً، تلك الوجوه المرحة المتسامحة غير المبالية، تبدو اليوم أكثر خطورة وجدية» (ص 102).

لقد تغوّل البنك على حياة هؤلاء الذين كانوا يعرفون كيف يديرون أمورهم ويلبّون متطلبات عيشهم بأدواتهم البسيطة وأموالهم القليلة، لكن استجلاب البنك لآلاته الزراعية العملاقة وشركة الاتصالات والوافدين المتعلمين من المدن أضرت بمجتمع «الجنقو» الذين وجدوا أنفسهم مطالَبين بالتأقلم مع نمط جديد ومعقّد من السلوك، وبدلاً من أن تُحسّن هذه التغيرات واقعهم، صارت وسيلةً من التهميش والظلم والإفقار.

البطولة في الرواية تتقاسمها الشخصياتُ، والأحداث، والأمكنة على السواء. ويؤدي الراوي؛ الزوج الثاني ل«ألم قشي» -المرأة التي يقع في حبها وينجب منها- دورُ الناقل للأحداث بضمير الأنا، ورغم أن هذا الضمير السردي يبدو محدوداً في رؤيته بحكم أنها في النهاية رؤية ذاتية، إلا أن الكاتب نجح في توسيع مدار هذا الراوي، الذي لم يحتكر السرد مطلقاً، بل ترك للشخصيات فرصة لأن تحكي قصتها كلٍّ من وجهة نظرها الخاصة، ما أسهمَ في تعدد وجوه الحكاية الواحدة وتشعّبها في غير مسار.

هذه التقنية؛ الحكي، هي الأسلوب الأمثل للتعبير عن واقع مجتمع «الجنقو»، إذ إنهم يقضون نهارهم بالعمل الجماعي، ويتحلّقون للسمر في المساء، ويجدون في سرد الحكايا ما يؤنسهم ويسرّي عنهم، ونظراً لإدراكهم العميق بأنهم جماعات مهمّشة لا تملك السلطة أو المال، يحاولون الاستعاضة عن ذلك بأن يجعل كلُّ واحد منهم من نفسه بطلاً؛ وحده من يمتلك حقيقة الحكاية التي تتجلى في ما بعد بوجوهٍ عدة تختلف باختلاف وجه نظر الحكّاء أو الحكّاءة.

واستيفاءً لمتطلبات تقنية «الحكي» تلك، قامت الرواية على مستويَين من اللغة؛ لغة السرد المنتقاة والقادرة على تحليل العلاقات والأحداث وما يمور تحت السطح، ولغة الحوار الدارجة أو المحكية التي تعبّر عن واقع مجتمع «الجنقو» الزراعي الذي تتحكم فيه الخرافة والأساطير، كما تعبّر -من خلال تفاوت اللهجات- عن ذلك الخليط البشري القادم من كل مكان ليعيش في «الحلّة». نجد مثال ذلك شخصية تقول في حوارها: «أنت ماك راجل؟»، بينما تقول أخرى التعبير نفسه بشكل مختلف: «أنت ما راجل؟»، وتردده ثالثة بشكل يختلف عن السابقَين: «أنت مش راجل؟».

تُختتم الرواية بمحاولة الراوي الالتقاء بزوجته «ألم قشي» التي تشارف على إنجاب طفله، غير أنه لا يتمكن من عبور الحدود الإثيوبية باتجاه «همدائييت» حيث تقيم. وفي خضم بحثه المحموم عن وسيلة ليلتقي بها، يتعرف على «إسحق المُسلاتي» الذي يؤكد له أن «ألم قشي» جنّية، وأن من يعاشرها من البشر لا يمكنه أن يرغب في امرأة أخرى، وأنه رأى «ختم

الجن» على شكل خاتم سليمان في أسفل ظَهرها.

يُعْرِض الراوي الذي خَبرَ «الجنقو» وما يتداولونه من أساطير، عن المُسلاتي غيرَ مصدّق لما أخبره به، ويلجأ للجمعية الدولية للصليب الأحمر من أجل مساعدته للالتقاء بزوجته وطفله، ويكون له ذلك، وعندما يلتقي ب«ألم قشي» يحمل طفلَه المسمّى «محمد» ويتأمّل ملامحَه وجسده الغضّ، فيجد أسفل ظهره شامة صغيرة زرقاء. تبدو في ضوء الصباح الساطع، كما ذلك الرسم الذي خطّه له «المُسلاتي المريب» على الأرض: «خاتم النبي سليمان» (ص 363).

تبدو هذه النهاية التي تنتمي إلى الواقعية السحرية متلائمة مع عوالم الرواية التي تتناول مجتمعاً متعدد العرقيات والإثنيات كالسودان. وهو مجتمع يتسرب الخيال والغرائبية والفانتازيا في كل شأن من شؤون حياته، وتغذيه طبيعة المكان ووعي الشخصيات المرتبط بالميثولوجيا الشعبية والقائم عليها.

تتجلى هذه الغرائبية، أيضاً، في ما تنتهي له حياة الشخصيات التي عاشت في «الحلّة»، ف«الصافية» تسعى للدراسة في الجامعة لتتخرج محاميةً، و«العازة» تخرج من السجن بواسطةٍ وفّرها لها «ود أمونه»، فيما يصبح «ود أمونة» وزيراً اتحادياً باسم كمال الدين اليماني، أما «مختار علي» فيذهب إلى شجرة الموت!

الجنقو مسامير الأرض.. قضارف رَبّك عارف [1]

طلحة جبريل [2]

أُقرُّ من السطر الأول، بأني لم أسمع بهذا الكاتب من قبل. كاتب نشر داخل وخارج السودان، لكن لم أقرأ له عملاً واحداً.

تلقيت روايته المنشورة على الإنترنيت، ووضعتها جانباً حتى يحين وقتها. هذا يحدث مع الكثير من الكتب بسبب مشاغل الحياة وتفاصيلها التي لا تهدأ. ذات يوم من أيام هذا الشهر الفضيل وجدت نفسي أنتظر في عيادة طبيب. زيارة عيادات الأطباء من الزيارات التي نتعمد تأجيلها. طبعتُ رواية «الجنقو مسامير الأرض» وقلت لعلها فرصة لتصفح هذا العمل، في انتظار نصائح الطبيب التي نادراً ما أمتثل لها. هذا حالي وابنتي طبيبة، ترى كيف حال الآخرين؟.

بدأت الصفحة الأولى، لكن لم أتوقف. إلى حدّ أني طلبت تأجيل الموعد، وغادرت العيادة. قرأت الرواية التي كتبت في 184 صفحة، من صفحات الطابعة دفعة واحدة. لم أتوقف.

---

(1) نشر بصحيفة الأحداث بتاريخ 4 سبتمبر 2010م.

(2) صحفي سوداني.

نقلتني الرواية إلى بيئة لا أعرف عنها شيئاً، وإلى مشاهد وصور، كُتِبت بعناية شديد، في بناء روائي متماسك، وبلغة صاعدة وهابطة. تصعد إلى قمم باسقة عندما يحاول الكاتب سبر أغوار النفس البشرية، خاصة أن شخوصه من أولئك الذين طحنتهم الحياة وظروفها والزمن وتصاريفه الصعبة. وتهبط لتنقل على لسان شخوصها مفردات عامية كنت أجد صعوبة في فهمها أحياناً، أدركت وقتها أن «لهجتي» هي لهجة منطقة، لا علاقة لها بلهجات مع باقي هذا البلد المترامي الأطراف. بهرتني الصور، وبراعة التصوير التي يعتمدها الكاتب لينقلك إلى مناطق شرق السودان، إلى مدينة القضارف على وجه التحديد.

ذات مرة، ذات يوم، ذات زمن. كنت رافقت والدي سائق القندران إلى القضارف. ما زلتُ أتذكر، أن الحَمَّالين (العتالة) الذين كانوا ينقلون جوالات الذرة، إلى سطح القندران والترلة، كانوا يرددون أهازيج لها رنين. كنت أفهم بعض الكلمات وتضيع مني كلمات أخرى. لكن جملة من تلك التي كان يرددها أولئك الرجال الذين صَلَت أجسادهم شمس السودان الحارقة، كانوا يقولون «قضارف وربك عارف»، بقيت تلك الجملة عالقة في ذهني لا أعرف حتى يوم الناس هذا، ماذا تعني.

أول ما لفت انتباهي في الرواية اسمها. ترى ماذا تعني كلمة «الجنقو»؟. ومن حسن الحظ أن الكاتب وفي بداية الرواية شرح معنى هذا الكلمة التي استهوتني. فهمت أن «الجنقو» هم عمال زراعيين يأتون من الفاشر ونيالا، إلى مناطق شرق السودان، حيث يعملون في حقول الزراعة المطرية.

وتتبدل أسماؤهم مع تبدل الفصول ومواسم الزراعة. هم في صيغة المفرد «جنقو» أو «جنقوجوراي».

هؤلاء المطحونون، يأتون من دارفور، للعمل في حقول الذرة والسمسم، في القضارف أو بلدات أخرى على الحدود السودانية الإثيوبية، على أمل أن يعودوا يوماً إلى قراهم ومداشرهم يحملون «مالاً»، لكنهم يبقون في مناطق النزوح، يبددون ما يكسبونه في النهارات القائظة، في ليالي المتع الرخيصة. وتستمر حياتهم بهذا الإيقاع، ولا يعودون أبداً إلى قراهم.

تبدأ الرواية بصورة صادمة. يقول لنا الكاتب إن «ود أمونة» طفل وجد نفسها داخل السجن، لأن حكماً صدر بالسجن ضدَّ أمه، واضطر الصبي الصغير الذي كان في التاسعة من عمره أن يمضي عقوبة السجن معها، لأن لا أحد يمكن أن يتكفل به خارج أسواره. وهو سجن وأي سجن. سنعرف ذلك من المشاهد المتداخلة التي نقلها لنا الكاتب، على لسان شخصياته التي هدته مصاعب الحياة، أو على لسان الرواي في بعض الأحيان.

تبدأ الرواية بفقرة يلقيها علينا الكاتب بغتة، يقول «هذا ما تحصلت عليه من عدة حكاة ورواة، من بينهم حبيبتي ألم قشي (فتاة إثيوبية) والأم (أي أمونة)، مختار علي، الصافية، ود أمونة نفسه، مع بعض التدخل وقليل من التأويل والتحوير والالتفاف والتقويم والإفساد أحياناً، لحكاية ود أمونة في السجن.

هكذا تنطلق الرواية.

نحن ومنذ البداية أمام مأساة إنسانية، طفل في السجن لأن لا أحد يمكن أن يرعاه خارج أسواره. طفل يجد نفسه وسط نساء منحرفات، جاهلات، شريرات أحياناً، وبعضهن في السجن لأنهن ارتكبن جرائم، بسبب الفقر المدقع، بل قل الإملاق.

يتأقلم الطفل مع هذه البيئة التي تجسد كل التشوهات المجتمعية. عندما يسير في دروب الحياة، يجد نفسه وقد تحول إلى شخص غامض. لا هو رجل وسط مجتمع الرجال، ولا هو منحرف مثل المنحرفين. رجل في منزلة بين المنزلتين.

يقول الرواي «بيني وبين نفسي قدّرت أن ود أمونة وَلد ما نافع، زول يشيل جسمه بالحلاوة، ويكرش رجله زي البنات بالحجر، وما معروف تاني بيعمل شنو»، لكن إحدى شخصيات الرواية، امرأة تدعى «أدي» ومن اسمها يبدو أنها إثيوبية، تقول «ود أمونة دا أرجل زول في الحلة».

ثمة لقطات يبثّها الكاتب في ثنايا الرواية، تؤكد تمكنه من ناصية الوصف. نقرأ مثلاً «الجو صحو والسماء زرقاء وصافية، كنا نجلس تحت الراكوبة الكبيرة أمام القطية، وهي أجمل الأمكنة للونسة وشرب القهوة، ولا أظن أن أول من ابتكر الراكوبة كان يعني بها شيئاً آخر غير المؤانسة».

أو «استيقظنا مبكرين كعادة ناس البلد هنا، ينامون مع الدجاج ويستيقظون معه، ما عدا السكارى والعشاق يسهرون إلى ما بعد منتصف الليل ويستيقظون مبكرين».

ويصف منطقة القضارف قبل أن تتحول إلى «مدينة» فيقول «كان البلد

ما فيها غير المرافعين والقرود والحلوف والجنون، البلد كلها غابة كتر ولالوب ونبك».

وفي مقطع آخر «الصافية دي فيها أنوثة مجنونة، أنوثة وحشية، أنوثة كلبة معوبلة». أو هذه الجملة «الكلام عن النساء مثل أكل الموليتة، مر، حارق ولكنه لذيذ».

لكن اللغة أحياناً، وربما لضرورات السرد والتصوير الدقيق للبيئة تتحول إلى كلمات طلسمية، ربما لا يفهمها سوى أهل المنطقة أو من خبر لغتها المحكية، مثلاً هذه الجملة «شكرتنا الاثنين وتبعناها إلى سوق الكجيك، دفع لها ثمن رطلين من السمك الجاف الكجيك وكوم لكول، الفرندو وربع اللوبة البيضاء، كراعات الشرموط، لفتين المصران، وربع الكمبو».

أعترف أنني لم أفهم شيئاً. كل ما أدركته أن الكاتب يتحدث عن «مأكولات» البؤساء أولئك الذين نطلق عليهم في لغة السياسة «البرولتاريا الرثة».

لكن من هو صاحب رواية «الجنقو.. مسامير الأرض»؟، الرواية التي مُنِعت من التداول، ربما بسبب ما يعتقد البعض أنها جرعة زائدة من «الإباحية».

متى كانت لغة «الواقعية السحرية» في الأدب محتشمة؟.

سألت سليم عثمان القابع في قطر على أمل أن يعود إلى «الوطن الحبيب اللعين»، إذا كان يعرف شيئاً عن هذا الكاتب، أحالني على رابط لـقرأ

فيه، أن «عبد العزيز بركة ساكن» كاتب الرواية، ولد بمدينة كسلا شرق السودان، من أصول تنتمي لإقليم دارفور، درس الجامعة بمدينة أسيوط، يكتب الرواية والقصة القصيرة، ولديه من الأعمال الروائية: رواية «الطواحين» ورواية «رماد الماء » ورواية «زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة» ورواية «الجنقو مسامير الأرض» التي حازت على جائزة الطيب صالح للرواية في العام الماضي. مجموعة قصصية بعنوان على «هامش الأرصفة» ومجموعة أخرى بعنوان «امرأة من كمبو كديس» ومعظم هذه الأعمال ممنوعة من التداول.

ثم وجدت كذلك نصاً كتبه الكاتب نفسه يقول فيه «معظم كُتاب العالم الفقير ممتحنون، أما محنة الكاتب السوداني فهي الأعمق والأغور جُرحاً، من جانب خلق المادة الفنية، ثم طباعتها ثم نشرها، ثم نقدها... دعنا نبدأ بمحنة التأليف، حيث تلعب اللغة دور الممتحن الأول، فاللغة التي يفكر بها الكاتبُ كما هو معروف هي لغة المخاطبة اليومية ولغة حياته الشخصية والعامة، أي لغة المكان والزمان، وهذه اللغة في السودان هي العاميات السودانية المشتقة من اللغة العربية ولهجاتها وكثير من اللغات المحلية القبلية، وصلة الأديب السوداني باللغة العربية الفصحى في الغالب هي صلة تعلم مدرسي وأحياناً صلة عمل، أقصد لغة مكاتبات وتدوين أو تدريس وصلة قراءة. وعندما يبدع كِتابياً، مطلوب منه أن يستخدم اللغة العربية الفصحى، أي اللغة التي لا يُفكِّر بها، أي مطلوب منه أن يفكر بلغة ويكتب بأخرى، بالتالي يعاني ذلك المخاض التحويلي الهدمي البنائي،

الذي يعمل على مستوى الصورة والفكرة والإحساس بالشيء. والمحنة الأخرى، بعد أن ينجو ذلك الكاتب المسكين من براثن اللغة، ويكتب نصاً، عليه أن يراعي شيئاً غريباً جداً، وهو الأخلاق المُعْلنة على أنها الأخلاق الرسمية للدولة، وأعني بالمعلنة أنها المعلنة وليست بالضرورة أخلاق الشُعوب السودانية. ليس بالسودان كُتاب مارقين وليسوا مثل كافكا الذي يقول ذات نشوة» الكتابة مكافأة عذبة رائعة، لكن مكافأة على ماذا»؟

» الناشر الذي يقوم في الغالب بنشر أعمالي هو مكتبة الشريف الأكاديمية، لديَّ اتفاق غريب معه، وهو أن يعطيني ثلاثين في المئة من الكتب التي يقوم بطباعتها، على أن أوزعها بطريقتي الخاصة. بالرغم من أنني حتى الآن لم أجنِ شيئاً من الكتب التي أقوم بتوزيعها بنفسي في مدن وقرى السودان، الظن العام في أن الكاتب يكتب تجاربه ومغامراته لا غير، وإلا من أين له بكل تلك الحكايات الضالة؟».

هذا ما كتبه الكاتب عن نفسه. كاتب من دارفور يكتب لنا عن تفاصيل حياة «الجنقو» في » قضارف ربك عارف».

شيء مدهش. هذا هو وطننا، بلد مدهش.

المكان في الجنقو مسامير الأرض وفضاؤها الروائي [1]

خليل جمعه جابر [2]

تمهيد مفاهيمي:

إلى وقت ليس ببعيد اعتبر عنصر المكان مكملاً لعناصر العمل السردي الأخرى، وليس أساسياً، والدليل على ذلك ظهور أعمال أدبية (شعر، رواية، قصة) كثيرة في فترات مختلفة معلنة موت المكان الأدبي، الذي اعتبرته نوع من التكهن التقليدي، واعتبرت أن العمل الأدبي في المقام الأول فناً زمانياً خالصاً. إلا أن الحال لم يستمر على ذلك الوضع، حيث كان للمكان بعد تلك الفترة حظَّه من التواجد في الدراسات النقدية والتحليلية للأعمال الأدبية لا سيما السردية منها، والرواية على وجه الخصوص، في تغليب عنصر المكان على الزمان، كما عند أتباع مدرسة الرواية الجديدة كـ(روب جرييه) الذي اعتبر وجود الأشياء في المكان أرسخ وأوضح من وجودها في الزمان، وبالتالي أصبح العمل السردي إذا افتقد المكان يفقد خصوصيته وأصالته. وارتبطت دراسة المكان بالتحليل

(1) نشر بموقع سودانيز أون لاين بتاريخ 14 مارس 2016.

(1) ناقد سوداني.

الروائي لكونه هو المكان الذي تجري فيه أحداث القصة، ولاعتبار القراءة تستند على المكان كمركز للرواية، نسبةً لبنيتها السردية الطويلة وكثرة شخوصها وفضائها الواسع الذي تتحرك فيه؛ وبذلك يخلق المكان علاقات إنسانية اجتماعية من منظور البعد المكاني والدلالي. كما ظهر له الكثير من المُنَظِّرين والمدافعين عن تأخّره في الظهور على المسرح النقدي، كمطوري النقد الظاهراتي مثل باشلار وجان بيير وغيرهم، الذين اعتبروه وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي الثلاث في نظرية الرواية، وكان ذلك لاعتبارات كثيرة لم تتوقف عند دور المكان كمنطلق أساسي للحالة السردية، بل ذهبوا لأبعد من ذلك واعتبروه النقطة المركزية للعمل السردي، فهو الذي يخلق شخوصه، أحداثه، أزمانَه، بل لغتهُ وحواره، وآخرون يشيرون إلى العمل الروائي باعتباره مكاناً فقط لا غير، بل ذهب البعض لحدّ المؤلف أيضاً الذي يخلقه المكان ويجعله المحفّز والدافع الأكبر للكتابة والتأليف. يعتبر باشلار المكان: «هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات الإنسانية»، ويضيف: «إن كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها، تظل راسخة في دواخلنا لأننا نرغب في أن تظل كذلك، فالإنسان يُعلن غريزياً أن المكان الذي يرتبط بوحدته مكان خلاَّق، يحدث هذا حتى حين تختفي تلك الأماكن من الحاضر». (باشلار، جماليات المكان، ص40).

لكن كلمة المكان ذاتها شابها الكثير من الاختلاف؛ فهي كمصطلح

موجود بالفرنسية(lieu-place) في الأول ومن بعد ذلك استخدم مصطلح (espace) لشموليته واعتباره العامل الأكثر تحديداً لعنصر المكان في العمل السردي، أما في الإنجليزية فقد اتخذ مصطلح(place) دلالة للمكان لكن استخدمت أيضاً كلمة (location) بمعنى الموقع، أي الموقع الذي تجري فيه الأحداث.

اختلف التنظير الأبستمولوجي لمفهوم المكان على العموم، وفي العمل الروائي خاصة، فهنالك من يرى أنه وسط غير محدود يشتمل على أشياء منها المادية الملموسة والمعنوية المحسوسة؛ فالمكان عند جاستون باشلار هو ما عِيْشَ فيه بالخيال ويظلّ مصدراً جذباً دائماً. ويعتبره غيره نظاماً من العلاقات المجرَّدة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة، وعليه لا يصبح أبعاداً هندسيةً وأحجاماً، كما هو ليس بالطبع حيزاً جغرافياً فقط. أنا الفلسفة هي الأخرى اختلف مفهومها للمكان، فأرسطو مثلاً حدَّدَه بالحاوي للأشياء وليس جزءً من الشيء، وهو بذلك مساوٍ للمحتوى أو الشيء، فيه الأعلى والأسفل، الخاص والمشترك، في حين يذهب أفلاطون إلى أن وجود المكان غير متناهٍ وليس فيه أبعاد لأنه متجانس مع كل الجهات، ويرى بعدميته. وجود شيء بهذه الخاصية لذا يَعتبر المكان عدماً. أما ديكارت يراه هو ماهية الأشياء ذاتها وجوهرها المادي، والمكان جوهر وليس بالكون خلاء. وهنالك من رَبَط مفهوم المكان بالحواس الخمس بصورة مباشرة: «المكان صورة أولية ترجع إلى قوة الحساسية الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس».(يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة).

مُنظِّرو علم الاجتماع يرون أن المكان ما هو إلا الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، وحَصَره عالم الاجتماع HILL بالفقاعة التي يعيش داخها الإنسان ويحملها معه أينما ذهب. وعليه، صار المكان واحداً من القضايا التي يخترقها الإنسان بالبحث بغيّة التعمق في هذا المحسوس وتمام إدراكه. (مصطفى الضبع، استراتيجية المكان).

أما المكان الأدبي أو الروائي فاختلف هو الآخر في التعريف، من حيث هو عبارة عن عالم لا تُمثّله الحدود التي نعرفها من أشكال طبوغرافية أو أعلام جغرافية تدور فيها أحداث القصة المتخيّلة وتتفاعل داخلها الشخصيات وتتصارع بما يمثل الحبكة في النص السردي. وبين المكان الروائي كبنية لفظية، أي المكان الذي صنعته اللغة وتأسَّس عليها، ويكون التعامل مع وصف المكان كالأحجام والفراغات والألوان والأشكال، ومناظر وأشياء ويكون كل ذلك عبارة عن رموز لغوية تحمل الكثير من الدلالات الجمالية والوظائف الفنية. كما أن اللغة الروائية تعمل على الاستفادة من المكان الواقعي وعلاقته بالإنسان، وهنا يأتي دور الأديب البارع في اختيار اللغة الجمالية لتوظيف ذلك المكان توظيفاً فنياً مدهشاً.

وعلى ذلك الاختلاف، جاءت كلمات ومصطلحات مختلفة أيضاً، مثل المكان، والحيز، الفضاء، الموقع، وغيرها من المصطلحات التي ترى بأن هناك اختلافاً وإن بدا غير واضح في استخدام المصطلح من مكان وحيز وفضاء. يرى البعض أن المكان تَسَايَر مع مفهوم الزمان، فبدأ بالمكان أو

البناء المكاني، ثم انتقل المصطلح إلى الزمكانية، جامعاً بين المكان والزمان في كلمة واحدة، وأخيراً الفضاء أو الفضاء الروائي، والرأي الذي يفترض أن المكان الروائي مكان بعينه تجري فيه أحداث الرواية، بينما يشير الفضاء الروائي إلى المسرح الروائي بأكمله، ويكون المكان داخله جزءاً منه. وهنا كما يرى باختين أن لا فصل بين المكان والزمان في شكل العمل الفني، ويعتبر أن الزمن يحدد الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته مع الواقع الفعلي. بل ويصفهم باختين بذَاتَين، وهما ذات الكاتب والقارئ، ولا يمكن فصلهما بأي شكلٍ من الأشكال. وأن «المكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية بعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثراً» (ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي). كان هنالك اتجاه ينحو إلى أن مفهوم الفضاء النصي، واعتبار المكان ما هو إلا الحيز الذي تشغله الكتابة (السواد على البياض) من حروف وعلامات ونقاط وصور ورسومات...إلخ. والفضاء النصي كما يراه ميشال بوتور هو الأشكال المختلفة التي تتبلور عبرها اللغة في المحيط النصي كالخطوط الأفقية والمنحرفة والهوامش والرسوم والأشكال والفهارس وغيرها من الأشكال التي تتلبس المكان النصي أو تتجسد عبره (ميشال بووتور، بحوث في الرواية الجديدة).

أما فيما يتعلق بمصطلح الفضاء –الفضاء الروائي– ويقسمه النقاد إلى الفضاء الجغرافي، والفضاء النصي، والفضاء الدلالي. فالأول المقصود

به المكان الذي يتحرك به الشخوص أو يفترض ذلك، وهذا الفضاء أو جميعها تتولد من الحكي ذاته، أما الثاني-النصي- يعني به ما تشغله الكتابة من حيز باعتبارة أحرفاً طباعية على الورق، والفضاء الدلالي هو لغة الحكي وما يرتبط بها من دلالة مجازية.(حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي).

عموماً يمكن تعريف الفضاء الروائي بأنه هو الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء صانعة بذلك الأحداث من خلال أدوات المؤلف التي يتم نسجها نَسْجاً فنياً جمالياً. ويرى الجزائري عبد المالك مرتاض أنه «عالم بلاحدود، بحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء، إنه امتداد مفتوح على جميع الاتجاهات وفي كل الآفاق» (عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية). ولذلك استخدم مرتاض مصطلح الحيز بدلاً عن مصطلح المكان أو الفضاء، ويرى أن مصطلح الفضاء قاصر مقارنة بالحيز لاعتباره أن الفضاء خواء وفراغ بينما الحيز يستعمل في النوع، الثقل، الحجم. ويمكن تلخيص الاتجاهات المختلفة في اختيار المصطلح المناسب بين المكان، الفضاء، أو الحيز، إلى:

- اتجاه ينحو إلى استخدام مصطلح المكان، ويرى أنه الأجدى، ورَبَط ظهور المصطلحات الأخرى -كالفضاء وغيرها- بصورة مباشرة بالعلوم، أو النظرية النسبية لآينشتاين بالتحديد، وهنا يرى هذا الاتجاه بأنه يجب التفريق ما بين قراءة وتحليل الأدب ونظريات العلوم.

- أما الاتجاه الذي يُفضِّل استخدام الحيّز ويرى بأفضليته في تحليل

العمل الروائي، نسبة لشكل المكان الذي لا يخلو من واقعية وإن كان خيالياً، فالمؤلف في حاجة إلى تقريب المكان الذي يتخيله في سرديته إلى مكان أقرب للواقع، ليكتمل شكل المكان في مخيلة القارئ وإيهامه بواقعيته.

- اتجاه يرى أن مفهوم الفضاء هو الأمثل للحديث عن الرواية وقراءتها التحليلية، نسبة لطابعها التخيلي الذي لا يُفرّق ما بين اتجاه فوقي أو تحتي واقعي أو تخيلي قريب أو بعيد، ضيق أو واسع...إلخ.

المكان في رواية الجنقو مسامير الأرض:

من خلال الفلسفة التي تقول إن المكان لوحة فسيفسائية لحياة الناس في حركتهم جاءت رواية «الجنقو مسامير الأرض-مقولة لمجهولين-» لمؤلفها عبد العزيز بركة ساكن، من مواليد مدينة كسلا في العام 1963م.

جاءت الرواية في (477) صفحة من الحجم المتوسط، من دار أوراق للنشر والتوزيع بالقاهرة، إلا أن المقال في الإشارة للصفحات اعتمد على النسخة الإلكترونية للرواية من موقع مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة الإلكتروني، والتي جاءت في (214) ورقة. وجاءت الرواية مقسمة إلى فصول تحمل عناوين دلالية أو مكثفة للمعنى وشارحة للمحتوى في أحيانٍ كثيرة.

العنوان كعتبة أساسية ومفتاح المكان في «الجنقو مسامير الأرض»:

يعتقد الشكلانيون والبنيويون بأهمية العنوان ليس لاعتباره مفتاحاً للنص، بل لأنه يمثّل نصّاً مصغَّراً أو نصَّاً موازياً، والعنوان له وميض

التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص (عبد الرحمن منيف، الباب المفتوح)، كما سماه جيرار جينيت من ضمن المتعاليات النصية التي وضعها تحت مسمى المناصصة (العنونة، التناص، الميتانص، والتعلق النصي). أما وظائف العنوان كما يراها شارل غريفل تتمثل في تسمية النص، تعيينه، ووضعه في الاعتبار، كما يراهُ آخرون أنه يشمل التعيينية، الإغرائية، والآيديولوجية كوظائف للعنوان (هنري متران، العنونة عند كلاود دوشيه).

وهناك رأيان حول دراسة كيفية عكس العنوان للنص، الأول يرى دراسة النص وأثره على العنوان، والآخر يرى العكس؛ حيث البداية تكون من النص وكيفية تحيقيقه لمدلول العنوان، والأخير ربما ينطلق من مقولة أمبيرتو إيكو بأن العنوان ينبغي أن يعمد إلى تشويش الأفكار.

في رواية «الجنقو مسامير الأرض» لا يهم من اين البداية، من النص ام من العنوان لانهما يتكاملان فيما بينهما، والعنوان شكل بصورة اكبر النص المصغر لكل الرواية، وإذا حاولنا تفكيك العنوان من حيث الإشارات المتواجدة به، فإننا نرى أرضاً واحدةً -لنشبهها بقطعة من الخشب- يحاول الكاتب أن يُشكِّل منها قطعةً فنية، بعد تحديد ماهيتها وتثبيتها بقدر الإمكان للاحتفاظ بشكل الفكرة كما هي، فـ«الحِلَّة» ما هي إلا قطعة الخشب تلك التي شكَّلها الراوي ويحاول تثبيتها من خلال المسامير، وتلك المسامير لم تكن سوى شخوص الرواية الذين يخلقون فرض وجودها حركةً وحدثاً، وبخروجهم خارج المكان تفقد تلك الأرض ثباتها؛ فالراوي وصديقه،

مختار علي، ود أمونة، العازة، الصافية، ألم قشي، كلتومة، حلوم الزغاوية، أداليا دانيال وزوجها، الفكي علي ود الزغراد، إسحق المسلاتي، العوض، عبدرامان البلالاوي، بن الملايكة، الحمريطي، بوشاي، أم جابر، وغيرهم لم يكونوا سوى جنقو ومسامير لأرض «الحلة»، أو هم مسامير محفورة في عمق أرض الرواية التي إن فقدتهم فقدت تماسكها، لربما الأمر الذي يفسر البطولة المطلقة لكل شخوص الرواية.

الرواية تصور لنا الحياة التي تعيشها مجموعات «الجنقو»، والتي يمثل المكان فيها بعداً اجتماعياً وإنسانياً بامتياز، والجنقو، كما جاء في الرواية تبياناً للمطلح، «فهو كَاتَاكَوْ، في الفترة ما بين ديسمبر إلى مارس حيث يعمل في مزارع السكر بكنانة، ومصنع سُكر خشم القربة، عسلاية أو الجنيد. ويُسَمى فَحَّامِي، في الفترة ما بين أبريل إلى مايو حيث يعمل أم بحتي؛ أي منظفاً للمشروعات الجديدة أو المهملة من الأشجار، ويصنع من سُوقها وفروعها الفحم النباتي. ويُسَمَّى جنقو أو جنقوجورا، في الفِترة ما بين يونيو وديسمبر، أي منذ هُطول الأمطار، إلى نهاية موسم حصاد السمسم. أما خلال السنة كلها فتطلق عليه النساء اسم فَدّادِي» (الرواية، ص15-14) وتصف الرواية حضورهم، حركتهم وعاداتهم التي تنصبّ على المكان وتبقى جزءً لا يتجزَّأ منه بأن «الجنقو يتشابهون في كل شيء، يقفزون في مشيهم كغربان هرمة ترقص حول فريستها، يلبسون قمصاناً جديدةً، ياقاتها تحفل بالأوساخ التي عمل العرق وعملت الشمس وريح السموم، التُربة الطينية السوداء على جعلها

شاهداً على صراع مرير مع المكان والطقس، يفضلون الجينز ذي الجيوب الكبيرة والعلامات التجارية البارزة، المكتوبة بخطوط كبيرة مثل: كونز، وانت، ديوب، لي مان، ونستون وغيرها، لا يعرفون ماذا تعني، لكنها تعجبهم ويفضلونها على غيرها، ويدفعون لأجل الحصول عليها مالاً سخياً، يحيطون خصورهم بأحزمة الجلد الصناعي، فتبدو هيئاتهم كمخلوقات غريبة لا تنتمي للمكان، لكنها تقلد كل شيء فيه بالأخص كُلّيقَةْ السمسم المحزومة جيداً، أحذيتهم التي كانت جديدة، لامعة وأنيقة في أوآخر ديسمبر الماضي، الآن هي ذكرى تلك، مزق متسخة ذات أخرام وألوان يصعب تحديدها في الغالب، لا يهتم أحد بتهذيب شعر رأسه..» (الرواية، ص14) وعليه يقفز التساؤل هنا: كيف لتلك الصفات أن تتآلف مع المكان وتصبح جزءً منه؟ بل كيف تشكل سمفونية من التناغم قلَّ أن تتواجد في مكان ما واقعياً أو خيالياً؟.

ومن خلال بعض الإشارات تحاول الرواية -ولو بصورة تأويلية من قبل كاتب المقال- الإخبار عن أثر التغيرات المكانية في الحالة الإنسانية لمجتمعات الجنقو- شخوصاً، أحداثاً- وكيفية تعاملهم مع هذا الواقع الجديد في ظل ثابت المكان، ومتغير الأحداث.

فلابد من الإشارة إلى ملمحين رئيسيين اتسمت بهما الرواية فيما يتعلق بعنصر المكان كمكون رئيس في السرد؛ الأول، هو الجمع بين المكان الواقعي والمتخيل في صورة المكان وإن كان هنالك خلاف حول الرؤية الناظرة للعمل الروائي من خلال الواقع أو الخيال، وكما يقول ميشال

بوتور إنه لا يمكن وجود واقعية حقيقية إذا لم نعتبر أن الخيال جزء من الواقع وأننا نرى حيزاً كبيراً من الواقع خلاله، وهذا يجعل المكان في الرواية مماثلاً في مظهره الخارجي للحقيقة، نابعاً من مرجعيته الواقعية، ويظهر ذلك في الرواية من خلال بعض المسميات الواقعية للأمكنة مثل خشم القربة، القضارف، تسني، همدائييت، نهر ستيت...إلخ، أما المكون الثاني هو استخدام لغة المكان لتفسير الكثير من الأحداث عن طريق الحوار، وهذا ما جاء به ميخائيل باختين بأن هنالك فكراً روائياً للغة يتمظهر في الحوارية والشكل الروائي، وبوعي الكاتب الذي يعرف تاريخ اللغة والمحتوى الذي يريد أن تحمله تلك اللغة، وبذلك كانت الرواية تمتلك مزيجاً من اللهجات الاجتماعية لمجموعات الجنقو. فالسجن له لغته الخاصة، والمزارع لها لغتها، والأنادي أيضاً لها مكونها اللغوي واللفظي، الجنقو لهم معجمهم، ولموظفين البنك معجمهم، لود أمونة والعافية والأم وأمونة مكونهم المصطلحي والدلالي، للراوي وصديقه معاجمهم، التي طغى عليها عنصر المكان وأصبحت باهتة ولا تظهر إلا من حين لآخر. وجاء ذلك نتيجة لكسر عنصر المكان للكثير من الحواجز اللغوية وما صاحبها من كسر أطر فكرية اجتماعية، بل حتى دينية وتديُّنية ربما كانت لتكون مرفوضة -وإن كانت تخيّلية- في أماكن أخرى. وعن طريق اللغة يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكناً.

نجد أن رواية «الجنقو مسامير الأرض» استخدمت مفهومي المكان والفضاء؛ فالأول من خلال المكان الطبوغرافي الذي سمي دلالياً مكاناً

واقعياً -شرق السودان- أو متخيلاً هو الريف عموماً والقرية خصوصاً وبصورة أخص «الحلة» كما جاء في الرواية، أما الفضاء فقد استخدم من خلال حركة الشخوص وسير الأحداث والصراع بين المكونات الثلاثة (شخوص، أحداث، مكان). كما أن هنالك استخدام لنوع المكان وتضاداته من خلال المكان المفتوح (الشرق، الريف، القرية، السوق، المزرعة...إلخ) والمكان المقفول (السجن، بيت الأم، القطية...إلخ) وفضاءاته المختلفة من خلال قلق الشخوص ومسارعتها أو تباطُئها في خلق الأحداث، عن طريق دخول تلك الشخوص للأمكنة أو الخروج منها. وذلك من خلال استخدام هامش الهامش، فالريف هامش كبير، والشرق مثلاً هامش أصغر، والقرية «الحلة» هامش أصغر، والبيت هامش «للحلة»، والبيت هامش لبيت الأم مثلاً، والعمل على هيمنة مركزية المكان الأصغر على الأكبر، أي أن بداية الحدث تبدأ وتنتهي في حيز أصغر دائماً لكنها تلف وتذهب إلى أمكنة بعيدة جداً، لكن لم تمارس الرواية تلك المركزية على الشخوص، فلهم مطلق الحرية وكامل البطولة، فكل موجود بالمكان بطل؛ الضيف بطل وصاحب الدار بطل، الرجل بطل والأنثى بطلة، الصغير بطل والكبير بطل، فالمكان يحتفل بالكل ولا يفرق بين أعمارهم، أسباب تواجدهم، أجناسهم وقبائلهم، أشكالهم وألوانهم، بيئاتهم القادمين منها أو وجهاتهم الذاهبين إليها، لأن المكان وبطبيعته تلك يعرف أن من يدخله لا يخرج منه بسهولة. ويأتي تكوين الفضاء المكاني هنا عن طريق الوصف وكيفية رؤية العناصر أكثر وضوحاً للحواس

المدركة؛ مثل الأشكال الفيزيائية والصور الطبوغرافية، كالشمس، الليل، الشوارع، البيوت، السوق، السجن...إلخ، كما يمكن استخدام المعايير الرياضية كقياس المسافات والأطوال والأحجام...الخ، أو يكون ذلك عن طريق الصور الفنية والتي تتيح للخيال إعادة تشكيل المرأي. من هنا نحاول استنطاق جماليات المكان في «الجنقو مسامير الأرض» من خلال ثنائية المكان المفتوح والمكان المغلق.

المكان المفتوح:

القرية «الحلة»

كان اهتمام فضاء الرواية بالمكان الهامش أو القرية أو «الحلة» كما موجود بالرواية هو نوع من الاختلاف والخروج عن المألوف المكاني، فقد كان الريف لا يعتبر منتجاً للرواية باعتبار أن المدن فقط لديها القدرة على هذا الفعل، وذلك وعلى حسب مفهوم بعض منظري الرواية أن الريف لا يُنتج إلا فلكلوراً وذلك نسبة لبنيته التراتبية التي لا تستطيع القفز من وإلى، أي لا تمكن استخدام تقنيات الكتابة في نقل الحدث تسريعاً أو تأخيراً.

في الرواية وتحديداً في وصف فضاء القرية استفاد الكاتب من فن السينما الذي يعتمد على الصورة بشكل أساسي من التوليف والقص واللصق، واستخدم في ذلك تقنيات استدعاء المكان المفقود انطلاقاً من المكان الراهن، كما جاء في وصف الحلة ».. ويقصد الحِلة، لم يكن بها في الماضي سوى المرافعين، الحَلُّوف، أبو القدح والقرود والثعالب، وفي كل مكان

تلقى الجنون، في الكرب وطرف البحر وحتى في باطن الحِلة ساكنة مع الناس. الحِلة كانت عبارة عن بيت واحد كبير جداً مزروب بالشوك، بيت طوله حوالي ألف متر وعرضه أكثر من ذلك بكثير، ومحروس بالكلاب وهو بيت الصافية الحبوبة، في الداخل كان مقسَّماً لبيوت كثيرة، كلها قطاطي من القش والقصب ورواكيب كبيرة من حطب الكتر والدهاسير، وفي المنتصف توجد مطامير الذرة والدخن وخمارات الكَوَلْ، كل الجُدد القادمين إلى الحِلة، يجدون لأنفسهم براحات يبنون فيها قطاطيهم داخل هذا الحوش الكبير، أما العابرون إلى جهات إثيوبيا وإريتريا، أو الصعيد، الذين أتى بهم الطريق، فإنهم يُستضَافون في ديوان الجَدة الصافية، حيث توجد زاوية الصلاة وسبيل للمياه والمستراح؛ وهو عبارة عن حفرة معروشة بالحطب القوي والقش تستخدم كمرحاض. وقد عبر بهذا الديوان حجاج جاءوا من تشاد، نيجيريا، النيجر والكميرون، وحتى مغاربة بيض الوجوه لهم ذقون ولحى طويلة شقراء، استراحوا هنا، وهم يمضون نحو باب المندب إلى اليمن ثم إلى مكة، كان بعضهم يقيم لأكثر من عام، فيتخذ لنفسه أرضاً، يقوم بفلاحتها وزرعها بالسمسم والدخن، وقد يتزوجون وينجبون الأطفال.» (الرواية، ص66).

يرسم الراوي المسافة الداخلية لأحد المنازل وبُعدها أو قربها عن بعضها البعض بـ».. المسافة ما بين بيت أدّي ومنزل مختار علي حيث أقيم وصاحبي، قريبة جداً وبعيدة جداً، يتوقف الأمر حسب العلاقات الاجتماعية مع الجيران والوقت: ليلاً أم نهاراً، حيث يمكن استغلال ما

يسمونه بباب الجيران لاختصار مسافة كيلومتر من الهرولة عبر الأزقة والطرق الجانبية، إلى ما لا يتعدى العشرين متراً..» (الرواية، ص78) هنا استخدم المكان للتعرف على العلاقات الإنسانية التي تقصر المسافات، وهنا تمثلها الحلة فقط وإلا لماذا هذا الصراع على الأرض والأبواب المغلقة والأسوار العالية؟ ولربما هنا بكائية ودمعة سخينة واستدعاء لماضٍ جميل هو ماضي الحيشان الكبيرة والنفاجات بين البيوت. كما استخدمت الرواية أيضاً ما يُسمى البعد الرياضي الذي يتمثل في قياس الأبعاد المكانية محاولاً ضبط المسافات وتشكيلها إلى أشكال هندسية يمكن التعامل معها وتخيلها لدى القارئ.

كما أن بنيان الحلة احتاج لتعرف على ساكني المكان، وكيفية الجمع بين كل أولئك وسحريته في جمعهم الذي لم تستطع الأمكنه الأخرى -تحديداً الواقعية منها- غير «الحلة» أن تجمعهم «وشرحت لي أن تسعة وتسعين في المائة من سُكان الحِلة ليست لهم أجناس. ليست لهم قبائل، كلهم مُولَّدين، أمهاتهم حبشيات بازاريات، بني عامر، حماسينيات، بلالاويات، أو أي جنس، وآباؤهم في الغالب إما غرابة: مساليت، بِلالة، زغاوة، فُور، فلاتة، تاما، أو حُمران وشكرية أو شلك ونوبة ونوير، وفي قِلة من الشَوايقة والجعليين، وكضاب الزول البقول عندو قبيلة هنا، ولا جنس ولا خشم بيت..» (الرواية، ص80) وبهذا المكان المفتوح استطاعت الرواية أن تخلق فضاءها المتسع الذي يجمع الكل وكأنها تقول الذي لم يستطع أن يحتضنه الواقع خلَقَه الخيال، والسودان الواسع الذي لم

يستطع احتضان أبناءه استطاعت الحلة أو رواية «الجنقو مسامير الأرض» أن تفعله في فضائها الخيالي ومن خلال سواد الحبر على الورق.

الشوارع:

استخدام المكان المفتوح لتوضيح الشوارع والطرق التي تؤدي إلى الحلة أو إلى الخروج منها بعد الحرب أو حتى ظهور الجنقو في بداية الموسم الزراعي أو لتكون ثورة لهؤلاء الجنقو في فترات غضبهم. وهذا المقطع من الرواية يخبرنا الرواي وصفاً عن شكل الشوارع وعدم مقدرته بالمشي فيها كما تفعل رفيقته التي تعرف المكان جيداً، ويقول الراوي عن الأم «فهي إما تتحدث، أو تسحبني خلفها بسرعة رهيبة في الظلام، هي تحفظ تضاريس الطريق وشعاب المكان وأنا كالسكران لا أستطيع أن أمشي غير متعثرٍ، وكدت أن أسقط عدة مرات. مشينا مسافة قدرتها بالميل، ربما عبرنا صفين آخرين من بيوت القصب والقش والقطاطي الكبيرة، تهيأ لي أننا كنا نسير في زاوية منفرجة، حينما بلغنا ما اعتقدت أنه زاوية المثلث، سمعت صوته...» (الرواية، ص).

وهنا أيضاً مشهد آخر من الشوارع: «كانت الشوارع تضج بالمارة القادمين من القرى القريبة في طريقهم إلى سوق الجمعة، البربارات مشحونة بالسمسم، القرويون يقتسمون ظهرها الضيق، مرّ أمامي لوري، ثمّ كارو لماء الشرب...» (الرواية، ص55).

السوق:

السوق هو مكان مفتوح للكلّ له أن يعرض بضاعته أو أن يبتاع منه ما يشاء، ولكنه هو أيضاً مكان لكشف المثير لا سيما الشخوص كما حدث مع شخصية الصافية، فالسوق الذي يرتاده الجنقو هو أيضاً سوق هامش السوق، بضاعته هامش البضاعة « قابلناها في سوق القَنْدي، وهو سوق للملابس المستعملة الرخيصة، يُقَامُ على هامش السوق الكبير، قرب زريبة المواشي في مكان خجول منزوٍ حتى تُضمن خصوصية الرواد، البائع والبضاعة، يرتاده الجنقو بين حين وآخر، إما لبيع ملابسهم وأحذيتهم وما تبقى من زينتهم، استبدالها، أو شراء أخرى وذلك في شهور الفلس قبل موسم الحصاد أو عندما يقبضون على ما تحصلوا عليه من نقود نتيجة للعمل في الحصاد، ولا يمنع أن يمروا عليه كذلك للبحث عن ملبوسات خاصة قد لا تتوفر في مكان آخر غيره.» (الرواية، ص38). لربما تسألنا في حالة عدم معرفة المكان بماذا تفعل الصافية في مكانٍ كهذا إذا لم تكن من المأثرين فيه والمتأثرين به؟ لذا على طول السوق وعرضه استطاع الراوي وصديقه التعرف عليها ببساطة لأنها هي مسمارٌ لمكانٍ أو لأرضٍ واحدة هم جزء منها –على جِدَّتهم بالمكان– إلا أنهم يمثلون حضورهم.

«سوق العمال في كل سبت، عند الميدان الكبير الذي يقع جنب المركز الصحي الذي شيدته منظمة عابرة تسمى (كرستيان أوت ريتش Christian Outreach)، كمقر لرعاية الأمومة والطفولة، احتلته فيما بعد مؤسسة التأمين الصحي التجارية مشردة الأمهات والأطفال، فيعرف الآن بميدان التأمين الصحي، تحت شُجَيرات النيم الخمس، يقع

سُوق (على الله) يؤمه العتالة، الجنقو، البناءون، النجارون والسماسرة، كانت لاندروفرات، باربارات، بكاسي ولواري الجلابة تصطف عند الجانب الجنوبي من السُوق، قُرب موقف الشُواك، حيث سُوق الميكانيكية والحدادين، الزيوت والإسبيرات. التجار الجلابة في جلاليبهم الكبيرة، أوجههم المنعمة، يتوسطون حلقات العمال يساومون، يفاصلون، يخادعون، يحاورون، يجادلون، يتاجرون ويسترضون..» (الرواية، ص59) ها هي الشخوص التي أراد الكاتب الكتابة عنها كالتزام تجاه هذه الفئات وغيرها من الفئات التي دهستها الحياة وأصبحت هنالك على هامش اللاشيء تحاول التشبّث بالحياة؛ فالسوق هنا على انفتاحة الواسع لم يستطع المؤلف إلا تدوير كاميراته الوصفية ناحية هؤلاء ومنهم بالتأكيد الجنقو.

المكان المغلق:

يعتبر المكان المغلق محور تغيُّر الأحداث في الرواية، فالكثير من الأحداث يرجع تكوينها الأول إليه كمكان مغلق –ربما هنا السجن أو القطية أو البيت..إلخ بمعناها الدلالي أو مدلولاتها– لا تتوقف تلك الأحداث حتى بعد مغادرته، بل تظل الرابط الأساسي لها.

السجن كمكان مغلق:

ويشكل السجن من عالم الحرية الخارجي إلى عالم الإقامة الإجبارية، يتميز بالانغلاق في كل شيء لا سيما فيما يخص نزلائه.

قال عنه الراوي في آخر الرواية بأنه «كان لي بمثابة العظم الذي بين حوله اللحم» (الرواية، ص213)، وحاول الراوي أن يضعنا داخله بوصفه «عندما ينتصف نهار السجن، تسمع طقطقة الزنك كأنها فرقعة عبوات رصاص صغيرة تقدح جماح العرق النسواني التعب المتبل بفطر إبطهن وعاناتهن، رائحة البلاط وزنخ شعر الرأس المُلبّكْ بالأسطبة والجورسي القديم، وطنين الزُبابات مختلطاً بقهقهة السجانين، نداء الجاويش المسموع من حين لآخر موية يا بنات» (الرواية ص19).

هذا المكان بهذا الوصف الدقيق الذي يحمل الحواس الخمس، يجعلنا نسمع فرقعة الزنك، وشم رائحة العرق، وسماع صوت طنين الزباب وصوت الجاويش، وتذوق طعم ملوحة العرق، ولمس شعر الرأس المجعد المتيبس المتسخ. وبذلك الوصف رسم المؤلف الصورة النفسية للشخوص التي ستتعامل مع هذا الوضع داخل السجن والذي بلا شك سيفضي إلى مؤثرات لاحقة على سير الحدث، كما رسم صورة ذهنية للقارئ عن فحوى المكان وبذلك يكون كل من الشخوص والقراء تهيئوا لفحوى الأحداث القادمة داخل هذا المكان. وهنا أيضاً الحديث عن حركة أحد شخوص الرواية داخل السجن «عندما نامت أمه، أخذ ما تبقى من الكيس ومضى نحو الزنزانة، كان الظلام قد بدأ يهبط ولكن الإضاءة الضعيفة عبر الممر دائماً ما تمكنه من التجول بسهولة في أنحاء السجن، كما أن الحرس قد اعتادوا عليه ولا يعترضون تجواله بل يرحبون به ويداعبونه ويرسلونه» (الرواية، ص34). والسجن كمكان مغلق في

الرواية اتسم بثلاثية (اللامبالاة، ظلمة المكان وعفونته وظلمة المستقبل، الوعد والوعيد) وظهر ذلك بقدرة السجن كمكان على وضع بصمته كاستمرار الكثير من أعمال السجن خلال حركة الرواية لربما لو وجد كثير من النزلاء حريتهم لما فعلوا أحسن من ذلك؛ فود أمونة لم يعمل غير ذات عمله الذي امتهنه في السجن، والسجان لا يستطيع أن يكون سجانا «وكعادة السجانين أنهم يتبعون أقصر الطرق للحصول على الحقيقة وهي الضرب المبرح والقرص بالزردية، لذا لم يستغرق الأمر طويلاً، جاء جاويش يُسمى غلبة إلى عنبر النساء، أمسك بيد عازة، أوقِفَتْ، ثم صُفِعَتْ في وجهها بكفٍّ كبير قبل أن يقول لها غلبةُ:

-أرح وراي» (الرواية، ص22).

والحلة بأكملها لم تكن سوى سجن جميل مقبول من كل الأطراف، فكثير من الشخوص خارجة من السجن كود أمونة الذي كان مرافقاً لوالدتة وارتبط به ارتباطاً وثيقاً بعلاقاته بالعازة، أما ألم قشي هي الأخرى ارتبطت بالسجن بصورة أو أخرى، خنى الرراوي ارتبط بالسجن بحكم أنه ابن سجَّان، وكذلك الهاربين من السجن ووجدوا في الحلة سجنهم الاختياري، إلا أن حتى هذا السجن لم يدعُ لأولئك الجنقو للاستمتاع به والعمل بطريقتهم عليه عندما جاءتهم الحرب.

البيت:

البيت كوننا الأول وهو مكان الدفء والراحة والأنس، يعتبر باشلار أن البيت رسم بياني سايكولوجي يقود الكتاب في تحليلهم للإلفة، فهل

كان بيت الأم (بيت ادي، استافنيس) يقود كل شخوصه إلى الإلفة التي صاحبها باشلار للكاتب أو المؤلف وليس أحد شخوصه؟

تعرفنا على وصف بيت الأم في الرواية بوصف يأخذنا إلى العوالم التي ترتاده والأجسام التي تشكله من الداخل «سحبنا من بين قطاطي ورواكيب القش في أزقة طويلة لا تنتهي تتلوى كالثعابين، صاعدة هابطة على أرض وعرة عليها أخاديد صنعتها الوابورات واللواري وعربات الترحيل الخفيفة مثل اللاندروفرات والبربارات، تعم المكان رائحة البخور مختلطة بعبق المريسة، وبعض الخمور البلدية، على خلفية من ريح فاترة تهب جنوباً، دافئة وطيبة. دون أن نطرق باباً من الزنك على سور من القش والحطب، دخلنا بيت الأم أو كما يطلقون عليه بالتجرنة: قَدَاَ أَدَّيْ» (الرواية، ص15).

يعتبر هذا البيت محور حركة الشخوص ومركزيتها، ليس فقط بتواجد الرواي وتعلقه به، إذ كما ذكرنا سابقاً لا بطولة مطلقة لشخصية واحدة في الرواية، ولا بسبب كثرة الأحداث فيه، وإنما يعتبر المكان الذي يبدأ فيه كل حدث وينتهي على عتباته. مثلاً لا جديد من حضور شخصين جديدين في المكان دون ذهابهما لبيت الأم، وزواج الراوي من ألم قشي كان ببيت الأم، والاجتماعات المهمة، وتربية ود أمونة...إلخ؛ كل ذلك وأكثر لابد أن يكون بيت الأم محوره ومشاركاً بأي حدث، والأم هنا صيغة دالة على الانتماء أو البداية، لذا الكل يبدأ عندها، كما جاء في الحوار بين الراوي وصديقه والشاب العشريني الذي اكتشفاه لاحقاً بأن اسمه كمال الدين

لكنه مشهور بود أمونة: إنتوا ما مشيتوا بيت الأم، معقول؟! لازم تمشوا بيت الأم –

قلتُ. أم منو؟ – بيت الأم؟

قال:

– أم الناس كلهم. نعم، بيت الأم.

سأله صديقي:

– بيت الأم؟

قال:

– أيوه، بيت الأم.

ثم أضاف باللغة التجرنة، وكأنما نحن نعرف كل لغات الدنيا: قَذاَ أَدَّيْ» (الرواية ص14)

كما يصف لنا الراوي الجزئية المكانية التي تخصهم -هو وألم قشي- داخل بيت الأم، والذي كان هدية منها بعد زواجهما «الجناح الذي خصتنا به الأم من بيتها الكبير المتسع، يقع في آخر صف من القطاطي الملحقة برواكيب صغيرة ممتدة في شريط قد يصل طوله إلى مائتي متر، وهو موقع شبه مهجور، وربما خاص...» (الرواية، ص51). وفي موقع آخر يصف الراوي كيفية تركيبة بيت الأم دون ذكر كبر الحجم مباشرة، إذ ترك الوصف هو الذي يتولى المشهد «مضى أمامي ومشيت خلفه، كنا نهرول هرولة، دخلنا زقاقاً ضيقاً، أفضى بنا إلى زقاق ضيق، عبر صف من الرواكيب والقطاطي، عبرنا شجرتي نيم خلف زريبة، تبيناها من رائحة روث البهائم، تفوح منها

رائحة (المُشُك) ثم يتلوى بنا زقاق آخر، ليلفظنا خارج بيت الأم» (الرواية، ص52).

القطية:

هي المكان الخاص الذي يعتبره مول ما هو عندي، أي المكان الذي يمزج بين الأنا والحرية الفردية، ومن هنا جاء احتفاظها بأسرارها؛ فمن خلال الوصف نسمع ونشتم بداخل الغرفة «عِطْرُ البَخُورِ الحَبشي يملأ القُطِيةَ، تأتي أصوات المكان مخترقة القش والأقصاب عَبْر الظُلمة للداخل» (الرواية، ص44) كما يمكن وصف ما بداخلها استعداداً لحدثٍ قادم كما حدث في قطية ألم قشي وذلك استعداداً من قبل الراوي للدخول في عالم النساء «بالغرفة سرير واحد ولكنه ضخم، يساوي سريرين كبيرين، مصنوع من السنط، له قوائم ضخمة ثقيلة، عليه مُلاءة بيضاء مطرزة بالكروشيه في شكل طاووسين كبيرين متقابلين بالفم، ويبدو النهج الحبشي واضحاً في فن الحياكة والتطريز، من حيث استخدام اللون الأصفر والأحمر والأخضر» (الرواية، ص45). كما أن القطية كمكان تحتفظ بأسرارها تحدثت عنها الرواية في علاقة صديق الراوي بالصافية في قطيتها «استيقَظَ على إثر نداء الصافيةِ له، كان قد نام على الكُرسي الذي تركتُه عليه، دخل القُطية الكبيرة، كانت شبه خالية من الأثاث، عدا سريرين من خشب السُنط مفروشين بلحافين لم يتبين تفاصيلهما، الإضاءة، لحد ما جيدة، طلبتَ منه أن يجلس في السرير الآخر، جلسَ..» (الرواية، ص74).

استخدم الراوئي الغرائبية في وصف ما دار بين صديقه والصافية في

قطيتها، الأحداث التي يعرفها الكل بأن الصافية تحولت إلى مرفعين ولا أحد باستطاعته أن ينفي أو يؤكد ذلك، حتى صاحب الحدث نفسه لم يستطع سوى الهرب »..حدث كل ذلك في ثوانٍ معدودات. لا أدري كيف تمكنتُ من الهرب، عبر الباب المغلق، أم عبر الشُبّاكْ الصغير، أو أنني قد اخترقت السياج اختراقاً، لا أدري ولكنني وجدت نفسي خارج القُطِيّةَ، خارج بيت أدّي، خارج الحِلة كلها، حدث ذلك في لمح البصر.» (الرواية، ص76). الأمر هنا أن الغرائبية ارتبطت بالسرية بدرجة كبيرة حتى أن الراوي نفسه قد غابت عنه حقيقة الحدث، لا سيما لاعتبارات المكان المغلق، حيث استطاع المؤلف هنا من خلال استخدام خصوصية المكان المغلق من إخفاء حقيقة الحدث.

إذاً فالبيت لم يكن فقط من قش وطين أو مجموعة من القطاطي، بل كان يمثل المكان والزمان في آن واحد؛ فهو المكان الذي يتعرف عن طريقه على المواسم والمناخات، على التاريخ والجغرافيا، على الحدود ومشكلات دول الجوار، عن القضايا السياسية، يتعرف الناس فيه على ماهية الحياة «عَلَّمَنَا هذا المكان قيمة العمل» (الرواية، ص30) كما قالت ألم قشي إحدى شخوص الرواية.

الشخوص والمكان:

جاء في الرواية أن «الجنقو يعرفون المكان كجوع بطونهم..» (الرواية، ص169) وبذلك تأكد الرواية العلاقة الأزلية التي خلقها المكان بشخوصه، إذ أن هنالك من يرى بضرورة مطابقة المكان للشخصية،

وأطراف أخرى تعتمد الوصف فقط للشخوص دون مطابقتها للمكان، وذاك ما جاء به شارل كريفل. في هذه الحالة يظهر المكان الحالة النفسية، والشعورية، ويسهم في الكشف عن الانفعالات والتأثير والتأثر الذي يطرأ على الشخوص، ويمكن للمكان أن يقوم بدور العاكس للشخصية أو أن يقوم بدور الشخصية أيضاً كما يرى يوري لوتمان، وذلك باعتباره تصويراً لغويَّاً يُشكِّل معادلاً حسيّاً ومعنوياً للمجال الشعوري والذهني للشخصية (يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني). ويظهر المكان هنا عبارة عن جذور من المغنطيس دائماً ما تجذب الشخص إلى أسفل إلى الارتباط بها- علاقة المسامير بالمغنطيس، في العنوان، أو الزراعة بالأرض في حالة متن النص- والتمسك بها، حيث يتضح مفهوم العلاقة التبادلية بين الإنسان والمكان، أو بين الشخوص والمكان.

قال صديق الراوي «المخلوقات البسيطة الصغيرة المهملة المرمية على هامش المجتمع والمكان، تجد فيها أسراراً لا حد لها، أن الله دائماً ما يستودع حكمته في نوع زي ديل» (الرواية، ص38).

فعلاقة الشخوص بالمكان تَمَثَّلت في أكثر من مكان في الراوية، لكن جانبها الأكثر حضوراً كان بعد فتح البنك والتغيُّرات التي تَلَت ذلك وتسلسل الأحداث وما نَتج عنها من ثورة سُمِّيت لاحقاً بثورة الخراء؛ فكانت الشخوص تتحرك من إحساس قوي بالمكان بأحقيتهم فيه مع عدم نكران الآخر كما فَعَل البنك؛ البنك الذي غَيَّر الكثير من أساسيات الحياة والذي كان البداية الأولى لتخلخل مسامير المكان، وتواصل ذلك

الوضع حتى قيام الحرب التي طردتهم من المكان فرادى وجماعات.

النهاية والمكان: شجرة الموت، المنفى والرحيل:

ككل مكان طبيعي لم تنس الرواية أن تخلق مكان المآل أو النهاية، فإذا استطاعت الشخوص العيش في ذلك المكان «الحلة»، إذاً يمكن لها أيضاً الموت فيه، ولكن أين؟ شجرة الموت!؟ وما هي؟.

«دي شجرة الموت دي شجرة كبيرة في الحُمرة في فريق قرش، لمّان يكبر الجنقوجوراي خلاص ويقرّب من الموت أو يمرض مرض تاني مافي عافية بعده، يمشي وحده أو ترميه الحَبَشية صاحبة البيت في الشجرة دي حتى يموت، الأخوان ما بيقصروا منه يدوهُ الفيها النصيب كان طعام، كان قُرُوش، كان هُدُوم، كان شراب، كان تُمباك.» (الرواية، ص54).

شجرة الموت المكان الذي ينتهي عنده المكان، فقد ذهب مختار علي طائعاً مختاراً بعد أن فعلت الدنيا به الأفاعيل، إلى أين كان سيذهب؟ الشجرة التي يسعى إليها صديق الرواي من خلال كل مغامراته الغريبة والتي وحسب اعتقاده لا تؤدي إلى الموت، الشجرة التي ذهب إليها الجنقو عندما حملوا أسلحتهم وبدأوا بالقتال، الشجرة التي أفرغت فيها الرواية كل شخوصها وإن لم يظهر ذلك، فالرواية لا تترك شخوصها دون أن تهيئ لهم مقبرتهم وقبورهم.

الخلاصة:

من الملاحظ أن المكان لعب الدور الأكبر في خلق الرواية، من شخوص

وأحداث وتغيرات وصراعات، وسردية وحوارية ولغة، إذ أن المؤلف استفاد من العلاقة المتينة التي تجمعه بالمكان الواقعي لخلق قصته الخيالية -ولربما كانت أكثر واقعية- فكان المكان الواقعي قد أمدَّه بكل حاجاته السردية، فجاءته الشخوص طائعة مختارة تجد نفسها بالحكي دون تكلف ودون زحزحة شخصية لتحل محلها أخرى، فكانت الشخوص والأحداث، بل الرواية بأكملها مكانية خالصة.

-وظفت الرواية المكان -كحيز جغرافي- في خلق قارئ يربط ما بين الخيال والواقع بصورة محكمة، كما وظفت الفضاء- كحيز روائي- تتحرك فيه الشخوص بأريحية ودون تقييد.

-عنصر المكان بشكلية المكاني والفضائي دعم سير الأحداث بسلاسة، وذلك لمقدرة المؤلف في استخدام اللغة المناسبة للمكان وعملية الوصف الدال والشارح.

-كان استخدام الرواية لنوعي المكان المفتوح والمقفول تصل فكرة السردية متكاملة كما خطط لها، لاسيما والعمل على ربط تضاد المكانين كما حدث في السجن والمزرعة، الريف والمدينة، أو التقابل كحالة السجن والمعسكر أو السجن.

-أكد عنصر المكان سطوته من خلال أحداث مهمة في الرواية، كعلاقة السجن بالقرية من خلال شخوص متعددة هربت من سجون مغلقة أو سجون مفتوحة. أو من خلال الاحتفاظ بأسراره التي نجحت في توظيف الغرائبية للتماهي مع تلك السطوة المكانية.

-استطاعت الرواية مستخدمة عنصر المكان من العمل على الشكل الأفقي للأحداث والشخوص وعلاقاتها، فكل من بالرواية أبطال، حِرفهم لا تختلف كثيراً عن بعضها، هي في الغالب مسمار يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأرض، كما لا توجد علاقات فوقية مباشرة؛ فأول ثورة قامت ضد البنك الذي يعتبر فوقياً، شكلاً ومضموناً، حتى العلاقات الدينية والتدنية، باعتبارها علاقات فوقية لم تكن ذات وجود يذكر بالرواية، نسبة لاختلاف المكان والذي أثَّر بصورة مباشرة في العلاقات الاجتماعية الفوقية التي لم تكن ذات جدوى من حضورها في حضرة الجنقو ومساراتهم.

-كسرت الرواية مفهوم التراث الأخلاقي والرابط الاجتماعي للريف، إذ أكدت أن ثمة اختلافاً من ريفٍ إلى آخر، وأن عبارة التعميم هنا لا فائدة منها.

- عملت الرواية من خلال المكان تخطي حاجز المكان المرسوم بالخرط أو السياسة، وعملت على إذابة حاجز النوع والجنس والقبلية، فالمرأة والرجل حضور على السواء، واللغة لم تكن حاجزاً أبداً في التواصل داخل الرواية فقد خلق المكان لغته التي لا تحتاج إلى قواميس وقواعد ولا مدرسين ومصححين.

-عملت الرواية إلى إعادة النظر في الريف أو القرية في العمل الروائي، فالقرية ليست التي تتكون من عنصر عرقي واحد أو من أصل قبلي متقارب، بل وليس من معتقدي ديانة واحدة؛ فالقرية يمكن أن تتكون بالرغبة أو المصلحة، بالأهواء أو باللامكان آخر غيرها، كلها تعتبر محفِّزات لتشكيل القرية كفضاء مكاني في الواقع وفضاء روائي في الخيال والسرد.

ود أمونة وزيراً اتحادياً [1]

د. محمد عبد الحميد [2]

تتساوق الأحداث وتتفاعل الشخوص بذهول مفرط في رائعة الأستاذ عبد العزيز بركة ساكن (الجنقو مسامير الأرض)، فبرغم أن الحكي الروائي داخل الرواية قد أخذ شكل المباشرة والتصوير شبه الفوتغرافي لوقائع الأحداث، الا أن ذلك لم يُقَلِّل من قيمة الرواية لا من حيث الفكرة ولا من حيث ما احتشدت به من أخيلة صاغها الكاتب باحترافية عالية مكنته من الإمساك بعنصر الإدهاش من أولها إلى آخرها. فالعالم الذي صيغت أحداث الرواية فيه لم يكن ليعالج في أي عملٍ إبداعي إلا بذات الطريقة التي اتبعها الكاتب، وهذا ما أضاف إليها قيمة إبداعية تمرد بها الكاتب على المألوف في طرق السرد الروائي.

إن أهم ما ميز هذا العمل هو القدرة الفائقة التي توافر عليها الكاتب في الاحتفاظ بمصائر الشخوص، فهو يعطي القارئ انطباعاً أنه يسجل سيرة حياته أو فترة منها أحياناً. وأحياناً يبدو كأنما يؤرخ لحقبة تاريخية،

---

(1) نشر المقال بصحيفة حريات الإلكترونية بتاريخ التاسع من يوليو 2012.

(1) كاتب سوداني.

اقتصادية، اجتماعية وسياسية من خلال أحداث الرواية. فهي تفضح واقعاً معاشاً من خلال ما رآه الكاتب في تلك الأصقاع التي يعمل بها الجنقو في شبه سخرة ذاهلين عن المستقبل حتى يسلّمهم مصيرهم في نهاية المطاف إلى «شجرة الموت» وتذهل عنهم السلطة السياسية التي لا ترى فيهم غير مشروع تمرّد لا يستحق ساعةً أن يعي حقوقه غير أن تدك به الأرض أو يتشرد في أصقاع الأرض لاجئاً مهيض الجناح. وقد أسفر الكاتب عن ملكة طرحها في تضاعيف الرواية بشكل أقرب للاستعراضي أكد بها قدرته الفائقة على التحكم في مصائر شخوصه، فيفاجئ القارئ بخيال آسر يحسد عليه يشابه ذلك الذي يتمتع به غابريل غارسيا ماركيز في معظم أعماله الذي ينزع نحو الواقعية السحرية، حيث يدهش القارئ بنهاية مصير أحد شخوصه بطريقة قد لا تخطر له ببال، وهنا تكمن عظمة الروائي، فمصير «درامان ود أبكر البلالاوي» مثلاً يشابه إلى حدٍّ بعيد مصير «ريميديوس الجميلة» في رواية مائة عام من العزلة وإن اختلفت التفاصيل.

أما مصير ود أمونة أحد أبطال الرواية الحقيقيين فقمة الإدهاش والسحر؛ فهذه الشخصية تعتبر الشخصية الأكثر جاذبية في كل العمل الروائي، فهو كإنسان لا يملك المرء إلا أن يحترمه، إنه شخص اجتماعي متفاني ولا يخلو طبعه من نبل. وفي صداقاته، رغم ما يتميز به من ليونة أو نعومة أنثوية، تجعله أقرب للنساء منه إلى الرجال، فهو محبوب الكل في مجتمعه وبحسب وصف الكاتب (طيع وطائع وسهل التعامل ويمكن إرساله لأي غرض

مهما كان صغيراً، كإشعال سيجارة مثلاً، ومهما كان كبيراً كخطبة امرأة، فلا يشكو ولا يتبرَّم) ص 203. إن القيمة الرمزية التي تجسدها شخصية ود أمونة تحكي حال شخص في واقع لا يجيد فيه العيش إلا من امتلك مواصفات هي في كثير من جوانبها متحققة في هذه الشخصية الفريدة والعجيبة؛ فهي شخصية لا تدرك تماماً حقيقة وضعها النوعي ذكراً كانت أم أنثى... ولدت لوالد لم يعرف عنه الكثير بل لا يكاد أحد يجزم بمن هو وسط العديد من الرجال الذين عاشروا أمه، وتربت مع الأم في سجن لا يكمن أن يوفر بيئة صالحة لتنشأة طفل يافع. يجد نفسه في عالم منعزل عن المدنية والحضارة، ثم يعود ويغرق في المدنية من أكثر أبوابها وضاعة (نظافة الملاين لكبار الموظفين والتجار والنساء الثريات) ص 288 من خلال ما وفرته له الصدفة بعد التعرف على شخص وعده بأن يعرفه على (شخصية مهمة جداً، كبيرةً جداً، غنية جداً، واصلة جداً، وشبقة جداً وإنه إذا توافق معها ستنفتح أمامه بوابات العالم كلها) ص343. ثم بعد ذلك يصبح شخصاً نافذاً نظير ما يقدمه للشخصيات المهمة من خدمات خاصة أغلبها متعلق بالحياة السريرية، ثم القفزة المذهلة التي صار بها ود أمونة وزيراً اتحادياً، وهنا كأنما الكاتب ينصب من عمق هذه الشخصية منبراً للعدالة يحاكم به السلطة السياسية عن ماهية المعايير التي يتم عبرها اختيار من يتسنمون المواقع القيادية، ويتساءل الكاتب بذكاء (كيف حدث ذلك؟ تلك قصة يحكيها أي فرد من الحلة) 361. أو تراه يؤجلها إلى أجل غير معروف بقوله عندما يحكي عن كيفية حصول ود

أمونة لذلك الموقع المرموق يقول (وهي قصة مدهشة سيرويها صديقي في كتابه التوثيقي: ثورة الجنقوجواريات) ص 205، والواقع أن الكاتب قد رواها دون أن يورط نفسه في التفاصيل فكأنما أراد القول إن الوصول إلى موقع الوزارة لا يكون من باب المؤهل أو الكفاءة أو القدرات العلمية والفنية، وإنما من باب » الزبونية« لتلك الخدمات التي يقدمها ود أمونة وما إليها من صلات لا تتعلق بالنظم والمعايير والقوانين. فالصفات التي نثرها الكاتب لود أمونة في طول الرواية وعرضها هي ذات الصفات التي جعلته يصل إلى هذا الموقع رغم أنه (شبه أمي لم ينل من التعليم سوى شهور ضئيلة يسرّتها له العازة في أيام حريتها القلائل)ص.289). إن أهم الصفات التي عرضها الكاتب لود أمونة قد اكتسبها من طبيعة الحياة التي عاشها في طفولته الباكرة حيث (تعلم درسه الأول: الصبر من النمل والخسة من الذباب) ص 286. ثم انتهاز الفرص عندما تلوح له (أوعك يا ود أمونة تخلي الفرصة تفوتك.. أطلع فوق.. فوق.. فوق)ص 205. فالفرصة أو شبه الفرصة التي لاحت لود أمونة هنا هي النقطة الفارقة في حياته التي من المقرر أن تنقله من واقع الحِلة الذي لا يناسبه أو بالأحرى لا يناسب تطلعاته؛ فهو لم يُثبت من خلال الرواية أنه من الجنقو وإن عاش وسطهم، وأنه قليل الاحتكاك بهم، وهذا ما فطنت له منذ الوهلة الأولى زينب إدريس التي قالت له تعبيراً عن كونه لا يشبه الناس في الحلة (إنت أجمل راجل في الحلة دي كلها) (كلهم عفنين ووسخانين وريحتهم ترمي الصقر من السما. الرجال في أسمرا يشبهوا الملايكة.. إنت

مفروض تعيش في أسمرا.. تشتغل باريساتا في أي بار أو فندق هناك، تكسب دهب عديل) ص-320 321 . فمع عدم تناغم وجود ود أمونة في ذلك الموقع وما رسمه الكاتب له من صفات تؤكد من طرفٍ خفي أن الصفات والخصال التي رسمها له الكاتب من خلال الوصايا التي جاءته من معارفه وهم يقدمون له الهدايا حين إقباله على وظيفته الأولى بالبنك لن تقوده في نهاية المطاف إلا لأن يكون شخصية في مقام وزير اتحادي، وقد تراوحت تلك الصفات بين (القوالة والسواطة) في وصية الأم له، ووصية والدته (فِش أسرار الناس) وصية أداليا دانيال (التعرصة) ووصية فكي علي (النسنسة الدسدسة والخسخسة) بوشي ووصيتها له أن يترك (الكذب) العازة التي أوصته أن يتمسك بصفة واحدة فيه (الوفاء). كل هذه الصفات التي سردها الكاتب على لسان معارف ود أمونة هي في التقدير النهائي ما مكنته، إضافة الى مهاراته الأخرى، من أن يصير وزيراً اتحادياً. وكأنما أراد الكاتب القول إن حالة ود أمونة ليست استثناءً فيما يشهده المسرح السياسي من حالات الاستوزار التي شَمِلت أطياف عديدة من البشر تتشابه بدرجات متفاوتة مع شخصية ود أمونة مع فارق ضئيل وهو أن الكاتب قد حدد سلفاً المؤهل العلمي لود أمونة، بينما يحرص نظراؤه في الواقع على التأكيد على الألقاب العلمية التي يسبقون بها أسماءهم حرصاً على مكانة أو دفعاً لشبهة الاتهام بالحصول على هذه المواقع من باب الولاءات والعصبيات والمحاصصات.

الفصل الثالث

تعرية الذات المتناقضة للرجل الخراب

«الرجل الخراب» للروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن: وهم التعايش مع الآخر وأزمة الهوية [1]

ابتسام القشّوري [2]

تعتبر مسألة التعايش والاندماج بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الغربية، خاصّة بالنسبة للمهاجرين العرب الذّين يعيشون في المجتمعات الغربية، مسألة جوهرية، فكيف يمكن التعايش بين ثقافتين مختلفتين تماماً، ثقافة الغرب التي تؤمن بالحرية وبالفرد والمواطن والقانون ونقد المقدّسات وموت الله، وبين ثقافة مازالت ترزح تحت عبء الطائفية والقبلية ومسائل الحرام والحلال وجرائم الشرف وسطوة المقدسات؟ رواية (الرجل الخراب) لبركة ساكن تطرح هذه الأسئلة من جديد، خاصة بعد تنامي الإرهاب والعنف في أوروبا باسم الدين الإسلامي والدفاع عنه، من خلال رؤية نقدية مرآوية لشخصية حسن درويش المواطن السوداني المصري، الذي يهاجر هجرة غير شرعية إلى فيينا ويعيش هناك بوجهين، وجه ظاهر وهو التسامح والاندماج الكلّي، وبين ما يبطنه في داخله من عنف وكراهية لهذه

(1) نشر المقال بصحيفة القدس العربي بتاريخ 15 فبراير 2015.
(2) ناقدة تونسية.

الثقافة المغايرة، خاصة عندما يتعلق الأمر بشرف ابنته.

قدّمها بركة ساكن في لبوس رواية تكفر بكل نواميس الرواية التقليدية، يدمج القارئ.. يعبث بسلطة الراوي ويتلاعب بكل الشخصيات والأدوار بمن فيهم القارئ، مستعملاً أساليب مختلفة كالرمز والصورة الكاريكاتورية والفانتازيا (الرجل الخراب) رواية صغيرة الحجم صدرت مؤخراً عن دار هنداوي المصرية وتعرض لأول مرة في معرض القاهرة الدولي.

ملامح الشخصية المحورية

لعلنا لو أردنا الولوج إلى هذه الرواية وفتح أبوابها المضمونية والفنية، علينا بمفتاح جوهري وهو قصيدة «الأرض الخراب» للشاعر والناقد والمسرحي الإنكليزي الأمريكي إليوت، الذي لم يكتف بركة ساكن من ذكرها في الرواية واستلهام العنوان، وإنما عبّر كما عبّر إليوت في قصيدته عن شخصيات معطوبة ومأزومة، تسكن عالما خاويا ويعتريها فقر عاطفي وثقافي رهيب، هكذا كان حسن درويش الذي يمثل الرجل الخراب، ولعلنا قلنا الشخصية المحورية وليس البطل، لأنه في الحقيقة لا يمتلك من البطولة شيئاً، هو رجل يحوم حوله الخراب من كلّ جهة، هرب من خصاء البوليس في مصر عند اعتقاله لانتمائه في سنواته الجامعية الأولى للجماعات الإسلامية ليُخصيَ نفسه بنفسه عندما هاجر إلى فيينا بانسلاخه الظاهري عن ثقافته والاندماج الكلي في المجتمع الغربي، ووصل الأمر به إلى حدّ تغيير اسمه من حسن درويش إلى شولز هاينرش «إلاّ أنّ درويشاً أو هاينرش منذ قدم إلى النمسا في تسعينات القرن الماضي قطع علاقته بكل ما هو مسلم وعربي ...

قد لا يريد أن يورط نفسه في تحمل ما يقوم به المسلمون والعرب في شتى أنحاء العالم من خير وشر.التسمية: حتى إن حرص حسن درويش على تغيير اسمه عندما هاجر إلى النمسا إلا أن الكاتب بركة ساكن يسميه درويشاً في الكثير من مواقع الرواية والدرويش هنا ليس بالمعنى الصوفي طبعاً، ولكن بمعنى الفقير، فهو فقير في كل شيء يتنصل من اسمه ليبدأ من جديد من دون تاريخ «ولا يمكن أن نفسر تغيير اسمه إلى هاينشر، بأنه واحد من عمليات محو تاريخه الواعية جداً » لكنه يبطن غير ما يظهر.

طفولة هجينة: يعيش حسن درويش منذ طفولته من دون شهادة ميلاد، يعيش حالة الاختلاف والتمييز فهو سوداني لأم مصرية يعيش مع والدته في مصر بعد موت والده، وتتزوج والدته من مصري ليجد نفسه أجنبياً.

السلطات المصرية تمنعه من الوجود في مدارسها، كما أنه يعتبر كذلك في السودان، «لذا كان خليطاً معقولاً من الثقافتين، ولو أنه كان هجيناً مربكاً في كثير من الأحيان خاصة عندما يأتي سؤال الهوية».

ثقافة هزيلة: حسن درويش يعترف بنفسه بضآلة ثقافته، فهو بالإضافة لدراسته للصيدلة لم يقرأ من الكتب إلاّ النزر القليل، إنما يعرف فقط بعض الآيات التي يحفظها من دون فهمها، ولذلك استغرب من الكم الهائل للكتب التي وجدها عند نورا النمساوية، التي ستصبح زوجته، والتي تقرأ كل ليلة، وتعرف أمهات كتب التراث العربي، «ألف ليلة وليلة وكتاب النبي لجبران» وغيرها، في حين هو لم يسمع حتى عنها، وهذه السطحية جعلته طعماً سهلاً للجماعات الإسلامية المتطرفة التي جندته بسهولة «هجانة

ثقافتي كانت السبب الأول، الذي سهل انضمامي للجماعات الإسلامية.. فما كان عندي الأدوات التي تجعلني أفرق بين الأفكار المفخخة ذات الوعي الزائف والأفكار الأصيلة»..

شخصية متناقضة: يصل درويش بعد سفرة شاقة وخطيرة إلى النمسا، كل غاياته أن يعيش في رغد من العيش في مجتمع يحترم الإنسان «ولكنك عندما تصل إلى أول دولة أخرى سوف تنسى كل شيء وتعيش كإنسان، إنسان حقيقي «يندمج درويش في المجتمع الأوروبي أو هكذا يتظاهر، يغير كل تاريخه اسمه وارتباطه بالعروبة وبالإسلام، ولكن عندما يتعلق الأمر بشرف ابنته يظهر الرجل الآخر، الذي عبر المخيلة ينفذ ما تعلمه في مجتمعه العربي المسلم المنغلق الذي يعتبر شرف المرأة شرف القبيلة «ابنتي هي شرفي ومن يمس شرفي باللبن اجعله يستحم بالدم»، وهنا يظهر التناقض الصارخ بين ابتسامة الرجل المتحضر وتكشيرة الوحش الكاسر بداخله.

شخصية مسلوبة: لم يكن لدرويش عبر حياته شخصية أو موقف يذكر كان دائما تابعا ومسلوب الإرادة يُسيطر عليه بسهولة تامة، لهشاشة ثقافته وشخصيته، تابعا لزوجته يخاف منها ومن ردود أفعالها، رغم انه المالك للبيت ولمجمل الثروة التي يعيشان منها، وهي التي تركتها له أم زوجته التي عمل عندها في بداية سنواته في الهجرة. هذه إذن ملامح الشخصية المحورية التي عبث بها بركة ساكن وجعلها مسخا، شخصية تستطيع تطويعها والتلاعب بها نتيجة بساطتها من جهة وعقده وثقافته الهزيلة من جهة أخرى فيجعله يعمل «مخريّا للكلاب» في سنواته الأولى في المهجر، ليس لأنها مهنة

سيئة ولكن لأن درويش يستعار منها، وذلك لما لصورة الكلب في ثقافتنا من نجاسة شخصية يقزّمها لتناقضها الصارخ، ولهذه التشيزوفرينية التي يعيش بها شخصية مرضية يعطيها الكاتب النهاية التي يستحقها وهي السقوط في الهاوية وبالتالي الانقراض.

بنية الرواية والقضايا المطروحة:

لعل كل الروايات أو معظمها تبدأ بمقدمات وبتقديم الشخصيات، إلاّ أن بركة ساكن في هذه الرواية بدأ بمشهد الذروة التي يضع حسن درويش أو هاينرش في مأزق كبير يظهر فيه المستور ويعري هذه الشخصية، وهو المشهد الذي تخبره فيه زوجته نورا بأن ابنته ميمي التي تجاوزت الثمانية عشرة بأيام قليلة وجدت صديقا ستأتي به إلى البيت، ويمكن أن تكون هذه ليلتها الأولى.

هنا يتظاهر بابتسامة عريضة لكن تثور ثائرته في الداخل كيف سيقبل هذا الأمر » ولم تظهر شخصيته الإسلامية العربية إلا حينما أصبح عليه أن يدفع الثمن من لحمه ودمه، والمقصود هنا ابنته، فكل ما هو بعيد عن الشرف يمكن التعايش معه «وفي الحقيقة هذا المشهد أعطى المجال لبركة ساكن للمقارنة الواضحة بين ثقافتين مختلفتين، واحدة تقدس الحرية وتعتبر العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة شخصية وتعطى للمرأة مكانة كبيرة وللطفل مكانة أكبر»، في الغرب الأطفال أولا ثم النساء ثم الكلاب..ثم الرجل»، وبين ثقافة مازالت تعتبر المرأة في مرتبة دونية، وتعتبر شرف العائلة، تزوج عنوة ومن دون استشارتها ولهذا فتح المجال لمخيلة حسن درويش في تخيل مصير

ابنته لو كانت في قريته الصغيرة في ريف مصر، «درويش يسرح بخياله بعيدا في قريته مطاردا بفضيحة ابنته بالحسم وبما يجب عليه فعله، أي أنه يدير معركته هناك في ميدان القتال الذي يعرف شعابه وطرائق كرّه وفرّه ويمكنه أن ينتصر فيه بصورة نهائية وقاسية «والحقيقة أن بركة ساكن لم يتغاض في هذا العمل وفي هذه المقارنة الواضحة عن سلبيات المجتمع الأوروبي فتعرض للمشاكل الأسرية لتعاطي المخدرات وللفراغ الروحي الذي يشعر به بعضهم.

وفي المشهد الثاني الذي سنركز عليه هو مشهد السفر هجرة درويش إلى النمسا، وهنا يفتح بركة ساكن ملف الهجرة غير الشرعية، طرقها شعابها ومخاطرها، التي أجبرت درويش على السفر من أثينا إلى فيينا في شاحنة مع الخنازير، وما يلف ذلك من رمزية، وكانت الخنازير أفضل حالا من درويش وناديا صامويال التي رافقته في سفرته، وهي شخصية من رواندا ومن أقلية التوستي، وفي الحقيقة هي ردة اعتبار من بركة ساكن للتطرق لهذه الحرب وانعكاساتها التي عاشتها أقلية التوستي، التي تعرضت للإبادة الجماعية سنة 1994 من قبل الهوتو، الأكثرية الرواندية التي سكت العالم عنها، وهي إشارة منه بأن كل الحروب القائمة على أساس عرقي طائفي ديني وغيرها لا تخلف إلا الخراب والدمار النفسي والمادي، وناديا من ضحايا هذه الحروب التي جعلتها تعيش عيشة العاهرات والمدمنات والمهمشات، فقط لتهرب من الإبادة والموت وفي المشهد الذي كان مكثفا ودراميا لأقصى حد، يبين فيه بركة ساكن أنّ الإنسان في بعض المجتمعات، خاصة في إفريقيا والعالم

الثالث لا قيمة له، وأن الحيوان أفضل منه بكثير.

مشهد درامي أقرب إلى المشاهد السينمائية بموسيقى تصويرية تؤثثها الخنازير، وفيه لا يتوانى درويش في مراودة ناديا» تماما كما تفعل الخنازير الشبقة في القفص المجاور... وعندما أدرك ذروة نشوته لم يفكر كثيرا أو قليلا في مسألة العيب والفضيحة»، وهو ما يؤكد تناقض هذه الشخصية المخرَّبة.

هذه الشخصية المتناقضة والمسلوبة هي التي ستؤدي بنفسها إلى الهلاك، وهو ما يحيلنا إلى المشهد الأخير، حيث قرّر درويش قتل صديق ابنته توني، «كان لطيفا لكن لم يكن هاينرش يراه كذلك، كان في نظره وحشا جنسيا مخبولا »، في الحقيقة لم يستطع درويش أن يندمج مع المجتمع الحديث في النمسا، وبقيت ترسبات التربية المحافظة تنخر عقله، «ولكن من الخطأ تجاهل البنية الدينية وأثرها في تكوين شخصيته طوال حياته، حتى إن تنكر لذلك الآن» حاول إذن درويش قتل توني بعد دعوته وزوجته وابنته في نزهة جبلية، يحاول في غفلة منه أن يسقطه من أعلى الجبل، لكن توني يتعلق بالشجرة وينقذ حياته، في الوقت نفسه، تتخذ زوجته نورا القرار بإسقاط درويش وقتله.

نورا لم تحب هذا الشخص قط وإنما زواجها منه مجرد مصالح مادية، وتعترف انّ درويش دمّر حياتها بالفعل وسبّب عقدا نفسية لا حصر لها لابنته، وصنع منها مخلوقا بائسا، فالشك منهجه ودرويش لا يتردد في أن يستخدم يده لحسم أي خلاف، وهو كذاب يكذب في كل شيء وهي تعتقد

أنها لم تقتله وإنما هو الذي جهز لنفسه طريقة موته وكانت هي أداة التنفيذ.

الشبكة السردية:

قلنا إن استلهام بركة ساكن في هذه الرواية لقصيدة إليوت « الأرض الخراب» واضحا، وبما أن هذه القصيدة مثلت منعرجا جديدا في الشعر، واعتبرت افتتاح لعصر جديد مع شكل جديد وهي القصيدة النثرية، فإن بركة ساكن في هذه الرواية أيضا عبث بالشبكة السردية المتعارف عليها في الرواية العربية، حتى الحديثة منها، وعمد بعبارة سليم بركات إلى نصب الفخاخ للقارئ، يلاعبه ويعطيه معلومات خاطئة ويحشره في السرد ويتحدث معه، يقول في الرواية «الرواية عمل مشترك بيني، باعتباري كاتبا وبين الراوي والقارئ والشخصيات، وبالتالي يخرج الكاتب عن كونه سلطة ليصبح شخصية بحد ذاته «فقد أصبح الرواة، خاصة الراوي العليم والراوي من الخلف وضمير المتكلم سلطة فوق سلطة الكاتب، الذي يظن نفسه قديما جدا الخالق الفعلي للنص والمتحكم المطلق في مصائر شخصياته «وحتى الراوي العليم في هذه الرواية يجعله لا يعلم كل شيء ويسلبه بعض الحقائق، ثم ينسحب الراوي أو السارد، لأنه لم يصل إلى رؤية مشتركة مع الكاتب، يقول في الرواية «خسرت الراوي، خسرته على الأقل الآن، لأننا لم نصل إلى رؤية مشتركة أو حل وسط».

الخاتمة:

تعتبر إذن رواية «الرجل الخراب» إضافة نوعية لأدب بركة ساكن تجاوز

فيها المحلية والحديث عن مشاكل السودان وقضايا المهمشين أطفال الشوارع في «الخندريس»، الحرب الأهلية وانعكاساتها في «الجنقو»، والقضايا السياسية والإطاحة بالمعأرضين في «العاشق البدوي» وغيرها، ليكون «الرجل الخراب» تعبيرا عن الوضع الدامي الذي تعيشه ثقافتنا العربية الإسلامية، وتنامي موجة العنف والإرهاب نتيجة عدم قدرتنا على تجاوز الماضي والعيش في العصر الحديث بجهالة القرون الوسطى، وإن لم نستطع المجاهرة بهذا التناقض القائم في ذواتنا لا نستطيع أن نتقدم.

وبركة ساكن كان جريئاً جداً في تعرية هذه الذات المتناقضة والمغتربة والمخرّبة، ولعله اختار لها نهاية صادمة، السقوط والاندثار ليدق ناقوس الخطر إن لم نتفطن إلى ضرورة نقد تراثنا الإسلامي وتجاوز التربية الدينية المتخلفة، «الرجل الخراب «هي نقد وتعرية لهذه الثقافة التي ترفض أن تنظر إلى نفسها في المرآة وتدعي أنها الأفضل وأنها تمتلك الحقيقة، وهكذا يمكننا أن نختم هذه القراءة بقول درويش «كذبنا عندما قلنا إننا استثناء».

الرجل الخراب لبركة ساكن:
التخريب الخلّاق للبنية السردية [1]

عاطف الحاج سعيد [2]

دُشنت الرواية الجديدة للروائي السوداني الكبير عبد العزيز بركة ساكن الموسومة بالرجل الخراب في معرض القاهرة الدولي للكتاب الذي انعقد في الفترة من 28 يناير إلى 12 من شهر فبراير 2015 بأرض المعارض الدولية بمدينة نصر. وتصادف انعقاد المعرض مع زيارة أقوم بها للقاهرة لذلك استطعت أن أتحصل على الرواية في اليوم الأول من طرحها للبيع. أعدت مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم، الدار الناشرة للرواية، حفلاً لتوقيع الرواية في يوم الخامس من فبراير كان من المفترض أن يحضره بركة ساكن ولكن لظرف ما لم يتمكن ساكن من الحضور للقاهرة ونتيجة لذلك تم إلغاء الحفل وطرحت الرواية للبيع مباشرة للجمهور.

من المعلوم أن الروائي بركة ساكن قد انضم منذ أكثر من ثلاثة أعوام إلى قائمة الطيور السودانية المهاجرة (أو المُهجّرة!) خارج أرض الوطن وأنه

(1) نشر المقال بموقع الراكوبة الإلكتروني بتاريخ 19 فبراير 2015.

(2) كاتب سوداني.

اختار دولة النمسا مقراً لإقامته، وتمثل هذه الرواية أول الأعمال الأدبية التي يكتبها من منفاه هذا، وسيكون تأثير تجربة النفي والهجرة واللجوء والاحتكاك بثقافة أخرى مغايرة تماماً لتلك التي تربى في كنفها ماثلاً للعيان عند قراءة هذه الرواية. وأرى أن هذه الرواية هي ثمرة مباشرة (دون اختزال بكل تأكيد لميكانزيم الكتابة الإبداعية في المعايشة والمعاناة المباشرة) لتجارب معرفية وحياتية ومعايشة عن كثب لظروف الهجرة غير الشرعية لأوروبا ولأوضاع وظروف وهموم المهاجرين والتي يأتي على رأسها موضوعة الاندماج الاجتماعي للمهاجرين في مجتمعاتهم الجديدة، والتي تمثل الثيمة الأساسية التي بُنِيَت عليها الرجل الخراب.

حَظِيت الرواية باستقبالٍ طيب من الفعاليات الثقافية العربية في مختلف البلدان العربية وفي مصر على وجه الخصوص مع تجاهل شبه تام لها من قبل وسائل الإعلام السودانية، وهو أمر ليس بمستغرب نظراً للسجال الطويل والمستمر بين بركة ساكن والمؤسسات الثقافية الرسمية فيما يتعلق بحرية النشر ودور الوصايا على ذوق القارئ السوداني الذي تقوم به هذه المؤسسات بإصرار غير مستحب في مثل هذه الأحوال. وكُتبت الكثير من المقالات مرحبة بالرواية ومعرفة بها ومنها الاستطلاع الموسوم بـ: (الرجل الخراب.. رواية المتناقضات بين العرب والغرب) الذي قام به الأستاذ محمد نجيب محمد علي لصالح (الجزيرة نت)، والذي قدم فيه للرواية واستطلع كاتب الرواية عنها كما استطلع عدداً من المثقفين حول الرواية وصدورها. ولكن يبقى المقال النقدي الذي كتبته الناقدة التونسية ابتسام القشوري

المعنون بـ«الرجل الخراب للروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن: وهم التعايش مع الآخر وأزمة الهوية»، والذي نشر في صحيفة القدس العربي اللندنية يوم 11 فبراير 2015م، أي بعد ستة أيام فقط من صدور الرواية، يبقى هو الأبرز في تناوله لهذه الرواية حتى الآن. يجب أن نشير أيضاً إلى أن هناك مقالاً استبقَ النشر الرسمي الرواية كتبه الناقد عماد البليك الذي كان قد اطلع على مسودة الرواية وعنوَنَه بـ(بركة ساكن وخيانة الرواية في «الرجل الخراب» (ونشره بصحيفة ورق الإلكترونية في يوم الثاني من يوليو 2014م.

قبل الخوض في غمار هذه الرواية، يجب أن نشير إلى أن الرقابة على المطبوعات في السودان قد أضرت ضرراً بليغاً ببركة ساكن وهو أمر نتفق عليه جميعاً، فما زالت أعماله الإبداعية على قائمة الحظر مما حجّم كثيراً من تواصله مع جمهور مهم جداً، ألا وهو جمهور القراء في السودان، ربما مسألة الرقابة هذه وقناعة عبد العزيز باستحالة قبول السلطات لتداول هذه الرواية في السودان وبيعها في المكتبات، ربما دفعه هذا الأمر لجعل أجزاء كبيرة من الرواية متاحة عبر الشبكة العنكبوتية لجمهور القراء حتى قبل صدورها في نسخة ورقية؛ فهو قد قام بنشر جزء منها بتاريخ 27 مايو 2014م، أي قبل سبعة أشهر من صدور الرواية في نسخة ورقية من دار هنداوي، وتم هذا النشر في صحيفة التغيير (صحيفة إلكترونية سودانية) تحت عنوان (فصول من رواية جديدة: فاكهة الليل) ويقابل هذا الجزء الفصل الأول من الرواية في النسخة الورقية والمعنون بـ(توني لا يكره

العرب)، والذي يبدأ من صفحة 11 وينتهي في صفحة 22. كما قام بنشر جزء آخر من الرواية بتاريخ 26 يوليو 2014م على مدونته الشخصية تحت عنوان (فصل من رواية الرجل الخراب آخر أعمال الروائي عبد العزيز بركة ساكن)، ويقابل هذا الجزء الفصل الثاني من النسخة الورقية الموسوم بـ: (مُحَرِّي الكلاب) الذي يمتد من صفحة 23 إلى صفحة 33. كما قام أيضاً بنشر جزء آخر من الرجل الخراب بتاريخ 28 أغسطس 2014م على موقع صحيفة التغيير الإلكترونية تحت عنوان (تفاصيل الرحلة إلى أوروبا على شاحنة خنازير)! ويغطي هذا الجزء الصفحات من صفحة 39 إلى صفحة 44 وهو ما يمثّل جلّ الفصل الثالث من النسخة الورقية والذي يمتد من صفحة 35 إلى صفحة 44 والموسوم بـ: (درويش).

وواضح كذلك أن لهذا النشر الإلكتروني المبكر لأجزاء من الرواية هدف آخر، وهو هدف تسويقي مشروع يستهدف سودانيي الدياسبورا وغيرهم من الذين بمقدورهم الحصول على الرواية من الدار الناشرة سواء بصورة مباشرة أو عبر البريد.

تقع رواية الرجل الخراب في 122 صفحة من القطع المتوسط، فهي إذاً من الروايات القصيرة دون أن يكون لحجمها أي تأثير بكل تأكيد على قيمتها الفنية. تتوزع الأحداث فيها على أحد عشر فصلاً تكاد تتساوى في عدد صفحاتها. تحمل فصولها العناوين التالية بالترتيب: توني لا يكره العرب، مُحَرِّي الكلاب، درويش، الفضيحة، الأجنبيُّ، السيدة لُوديا شولز، البنت والأب، سيرة المرأة، حوار من أجل البنت، الفصل الأخير، الرجل الخراب.

وهي عناوين مباشرة تُلخِّص محتوى الفصل المعني ومجرى أحداثه، أو تمهِّد للقارئ مدخلاً مريحاً للفصل المعني.

يبتدر الروائي بركة ساكن روايته ببيت شعرٍ يقول: (أيها القارئ المُرائي، يا شبيهي، يا أخي!)، وهو البيت الأخير من قصيدة (إلى القارئ) للشاعر الفرنسي شارل بودلير، وهي القصيدة الافتتاحية لديوانه الأشهر (أزهار الشر) التي يقول مقطعها الأخير:

(إنه الضجر،
تلك العين المغرورقة بدمعٍ لا إرادي،
تحلم بالمشانق وهي تُدخِّنُ النارجيلة،
تعرفه، أيها القارئ، هذا الوحش الرهيف!
أيها القارئ المُرائي، يا شبيهي، يا أخي).

C«est l«Ennui، l«œil chargé d«un pleur involo -
،taire
،Il rêve d«échafauds en fumant son houka
،Tu le connais، lecteur، ce monstre délicat
!Hypocrite lecteur، mon semblable، mon frère

وهو استهلال لا يخلو من دلالات رمزية، كأني بالروائي يقول لقارئه: «أنت أيها الماكر تعرف مثلي الكثير، لذا لن ألعب معك لعبة الإيهام، فأنا سأكون موجوداً بجانبك وسأكون شفافاً بما يكفي معك وسأحميك من ألاعيب هذا الغاوي)، إن كان في الإمكان نعت الراوي العليم بذلك.

سيتضح هذا الأمر عند استعراضنا للبنية السردية المُخرِّبة التي تتفرد بها هذه الرواية، والتي تمثل الرهان الأساسي للكاتب بركة ساكن.

كما أن استلهام بركة ساكن لقصيدة ت. س إليوت الموسومة بالأرض الخراب هو أمر مشحون بالدلالات العميقة. فقصيدة الأرض الخراب (أو اليباب في ترجمات أخرى) مثلت نقلة نوعية فارقة في كتابة قصيدة الشعر في القرن العشرين من حيث الشكل والموضوع. يستلهم أجواء هذه القصيدة ليحكي لنا حكاية الرجل الخراب أو درويش السوداني من جهة الأب، المصري من جهة الأم، النمساوي بالتجنس فيما بعد، وكيف أن أزمة الهوية التي لاحقته في كل مكان ذهب إليه وفشل مشروع اندماجه في المجتمع الأوروبي وفقاً للشروط التي يفرضها ذلك المجتمع؛ كيف حوله كل ذلك إلى رجلٍ ملعونٍ ومُخرَّب. يصور الروائي بركة ساكن وبحرفية عالية الكم الهائل من الصراعات والتناقضات التي تعتمل داخل هذا الرجل. ويبدأ بركة ساكن أحداث الرواية من ذروتها، من نقطة الغليان، من النقطة التي وصل فيها الصراع داخل درويش أو هاينرش إلى ذروته. عندما أعلمته زوجته النمساوية نورا شُولز أن ابنتهما ميمي اقترنت بصديق، وأن البنت ربما تمارس الجنس مع هذا الصديق الليلة:

«همست له بصوت أكثر هدوءً ونعومة:

- قد تكون تلك ليلة ابنتنا الأولى!

قال كمن لَدَغته عقرب:

- ماذا تقصدين بليلتها الأولى؟

قالت وهي تقترب منه:

- قد يفعلانها.

- ماذا يفعلان؟

قالت وهي تبتسم:

- لا أدري، ولكن ما يرغبان في فعله، فهما حُرّان في عمر يسمح لهما بفعل ما هو مناسب لهما» ص16.

يمثل هذا الحوار علامة فارقة في حياة درويش أصبح عندها مشروع اندماجه في المجتمع النمساوي على المحك؛ مشروعه الذي من أجله عمل مُخَرِّياً للكلاب بالرغم من أنها في ثقافته نجسة وملعونة، وتخلَّى عن اسمه ليصبح اسمه رسمياً هاينرش شُولز بدلاً عن حسني درويش جلال الدين، وتزوج من نورا شولز المسيحية المشردة من غير محبة ليحصل على الجنسية، وعاهد نفسه ألا ينظر للوراء ويبتعد عن سيرة الغليان لكن يأبى الغليان إلا أن يتبعه.

تدور الرواية حول شخصية رئيسية واحدة هي شخصية درويش والتي تحيط بها شخصيات ثانوية كثيرة؛ منها السيدة لُوديا شُولز التي عمل عندها درويش مُخَرّياً لكلبيها أول وصوله للنمسا، وعند موتها أوصت له بمعظم تركتها، ثم شخصية نورا شولز ابنة السيدة لُوديا شولز التي كانت تعيش حياة أشبه بحياة المشردين بعيداً عن أمها، ثم تزوجت بدرويش بعد وفاة أمها في صفقة يحصل بموجبها درويش على الجنسية النمساوية مقابل أن تشاركه نورا في تركة أمها. ثم ميمي ابنتهما وصديقها توني ذو الأصول

اليهودية. ثم هناك شخصية صلاح سعد الأريتيري نصف المخبول والمقيم في نزل المهاجرين غير الشرعيين في اليونان، ثم شخصية ناديا صامويل الرواندية التي تنتمي إلى أقلية التوتسي، والتي رافقت درويش في رحلته من اليونان إلى النمسا داخل شاحنة تقلّ خنازيراً. وهناك أيضاً الشخصيات التي التقى بها درويش في معسكر اللجوء الأول، ومنها السوداني الجنوبي غومار كانج والنيجيريان اللذان اقترحا عليه أن يدّعي أنه مثلي الجنس وأن حريته الشخصية مهضومة في بلاده حتى يستطيع الحصول سريعاً على حق اللجوء.

عبر هذه الشخصيات ومصائرها قدَّم بركة ساكن للثيمات الأساسية التي تحملها الرواية، وهي ثيمات كُثر؛ مثل الاندماج الاجتماعي والهجرة غير الشرعية وأوضاع المهاجرين في البلدان المضيفة وصراع الهوية وصراع الحضارات. بالرغم من أن كثيراً من هذه الثيمات قد استُهلكت كثيراً في الأدب العربي، ابتداءً من قنديل أم هاشم ليحيى حقي مروراً بموسم الهجرة للشمال ومدن بلا نخيل لطارق الطيب وغيرها كثير، لكن جاءت الرجل الخراب، التي قدمت مقاربة مختلفة لهذه الثيمات، في وقت صعد فيه الصراع إلى القمة وباتت مسألة الاندماج الاجتماعي للمهاجرين العرب المسلمين في المجتمعات الأوروبية من المسائل المقلقة لهذه المجتمعات ولهؤلاء المهاجرين أنفسهم، خصوصاً مع تصاعد موجة الرفض العنيف من قبل مجموعات معتبرة من هؤلاء المهاجرين من مختلف أجيالهم لواحدة من القيم الأساسية التي قامت عليها الحضارة الغربية وهي قيمة الحرية،

وعلى وجه الخصوص حرية التعبير. كما أن الشكل السردي الذي اختار الكاتب أن يقدم به ثيمات عمله فيه من الجدّة والتجريب ما لا يخفى.

توصف الرواية في الدرس النقدي بأنها قبل كل شيء بنية سردية تشيدها ثلاثة مكونات رئيسة هي: الراوي وهو الشخص الذي يخبر بالحكاية وهو شخصية هلامية لا وجود فيزيائي لها على أرض الواقع يبتدعها المؤلف أو الكاتب (وهو شخص حقيقي(ليعبر من خلالها عما يريد قوله، وعادة لا يظهر هذا المؤلف في ثنايا الرواية بصوته المباشر أو بالأحرى يجب ألا يظهر أبداً. ثم المروي وجوهره هو الحكاية التي يسردها الراوي والتي يحكمها إطار زمكاني، ثم أخيراً المروي له وهو متلقي الرواية. هذه المكونات الثلاثة تحكمها كثير من القوانين التي تنظمها وتنظم العلاقات بينها لن يسعنا المقام في الاستطراد فيها. حاول بركة ساكن في روايته هذه العبث بمكونات هذه البنية السردية وإرباك العلائق القائمة بينها وإرباك المتلقي كنتيجة حتمية لذلك؛ فهو متلقي منمَّط يعيد بناء معنى النص استناداً على خبرات نصية سابقة.

في الرجل الخراب يتداخل الراوي بالكاتب بالشخصيات الثانوية والشخصية الرئيسة لتتشكل بذلك شبكة سردية مربكة ولذيذة يصبح القارئ طرفاً فيها، يحدثه الكاتب ويناقشه في محاور الرواية ويستقوي به ضد الراوي العليم ويعبث به، وتصبح سلطة هذا الراوي موضع نزاع مستمر على امتداد الرواية إلى أن ينتهي هذا النزاع باختفاء الراوي وتسلم الشخصيات الثانوية لزمام السرد.

تبدأ الرواية على لسان الراوي «نورا شُولز، تبدو اليوم أكثر سعادة من أي وقت مضى في حياتها...» ويستمر الراوي ممسكاً بزمام السرد إلى أن يبرز صوت الكاتب مقاطعاً في صفحة 16 «أشعر الآن برغبة الراوي في التوقف عن السرد...» ليقدم بعدها الكاتب بيان احتجاج ضد سلطة الراوي التي تتحدى في كثير من الأحيان سلطته ككاتب، وتفرض عليه ما لا يرغب فيه. يؤسس بيان الاحتجاج هذا لمشروعية الكاتب في التدخل أثناء السرد انتصاراً لاستقلاليته وتأكيداً لسيطرته على روايته. ثم يسلم بعدها الكاتب زمام السرد للراوي الذي سيسرد للقارئ ما يدور في ذهن درويش أو هاينرش بعدما أخبرته زوجته بأنه ربما ستمارس ابنتهم الجنس لأول مرة في حياتها مع صديقها توني الذي لا يربطه أي رباطٍ شرعي مع البنت، وأن يتم هذا الأمر تحت سقف بيته وبرعايته وإشرافه، ومطلوب منه أن يُظهر سروره بذلك! ثم لا يتوقف بعدها الكاتب عن التدخل وتقديم التبريرات الكافية لتدخله؛ فهو يتدخل مرة لينفي عن نفسه صفة التواطؤ مع الراوي في استخدام هذا الأخير لتقنية الفلاش باك، ومرة أخرى ليظهر تعاطفه مع شخصية درويش الذي لا يحب أن يسرد الراوي جزءً من سيرته الذاتية يرى أنه مشين، ومرة أخرى ليحاور القارئ في تنبؤاته لسيرورة الرواية والمحاور التي ستتخذها ثم يسلم زمام السرد لدرويش، لأنه سهل القياد، على النقيض من الراوي العنيد والمتسلط وفقاً لما يقول هو. ويستمر هذا الحال إلى أن يُعلن الكاتب إقصاءه للراوي تماماً بسبب تعجل هذا الأخير لإنهاء الرواية: «... أما الراوي الذي يتعجل نهاية الرواية ليحرر نفسه من

أجل أغراض أكثر أهمية، في ظني، وليس كل الظن إثم، فالموت أولى به». ص 108. ونلاحظ أنه ابتداءً من صفحة 106 وحتى صفحة 108 يحدث تناوب في السرد بين الراوي العليم ودرويش، يتحول درويش من مرويٍّ عنه إلى راوٍ بصوته، ويتم هذا الأمر في انتقالات رشيقة لا يكاد يحس بها القارئ المأخوذ بالحكاية. ثم يظهر الكاتب في الفصل الأخير ليسلّم زمام الأمر لنورا شولز، التي تختار نهايةً للرواية تختلف عن تلك التي كان يخطط لها الكاتب. ثم تُروي هذه النهاية بأصوات ثلاث شخصيات يرى الكاتب أنها ثانوية هي: توني وميمي ونورا شُولز، كلٌّ من موقع رؤيته. ألم أقل لكم إنها شبكة سردية مُربِكة لكنها ممتعة؟. سيقول كثيرون إن بركة ساكن يحاول أن يؤسس لرواية اللاراوية ونقول إن الرواية جنس أدبي حديث نوعاً ما قياساً بالأجناس الأدبية الأخرى، وأن تقنياتها ستتطور ولا يستطيع كائناً من كان أن يضع شروطاً ومعايير وقوالب لهذا التطور، إذاً لبركة ساكن -كروائي متمكن من أدواته وواعٍ ومتمثل لمنجزات الرواية في كل أزمانها- كامل المشروعية في التجريب إلى ما لا نهاية.

يتضح من القراءة الأولى لهذه الرواية أن نصها يتعالق مع نصوص أخرى سردية وشعرية سابقة من التراث الإنساني العالمي، لذلك نستطيع أن نرصد تناصات كثيرة لنص بركة ساكن مع نصوص أخرى مثل قصيدة (الأرض الخراب) للشاعر إليوت أو (مائة عام من العزلة) و(إرنديرا البريئة وجدتها القاسية) لماركيز، و(أزهار الشر) لبودلير وغيرها. ونعني بالتناص هنا «ذلك الحوار الواقع بين الكتابات المختلفة التي تقع للكاتب قبل أو أثناء

كتابته، لأن الكاتب لا يكتب انطلاقاً من عدم، واستعماله للغة مشتركة تتقاطع فيها نصوص لا تُعد ولا تُحصى تُشكِّل محفُوظَهُ الذي يؤسس ثقافته، ويهذِّب ذوقه، ويخلق درايةَ لسانِه؛ ففي ذلك الزخم الطامي من النصوص تتشكل ملكته، مستفيدة من اجتهادات سابقيه «كما يشير بذلك الناقد حبيب مونسي في مقاربته لأعمال عبد الملك مرتاض. وسأعطي مثلاً واحداً لهذا التناص هو مشهد ناديا صامويل وهي تقترح على زعيم البدو في سيناء المصرية أن يطلق سراحها مقابل أن تعوضه خسارته ببيع جسدها لأفراد عصابته وتهبه المال بعد ذلك لتفدي نفسها:

«فقلت ذلك بوضوح لشيخ البدو، وهو الحاكم الفعلي للخاطفين، والرأس المدبر لكل شيء، واقترحت عليه أنني أستطيع أن أجلب له مالاً كثيراً جداً إذا تركني في حجرة وأدخل عليّ من رجال عصابته من يريدني، فهم بلا نساء يقيمون في معسكرات صحراوية لشهور كثيرة، أعجبته الفكرة وبدأ هو بنفسه» ص 41.

نجد أن مثل هذا المشهد أو فكرة الافتداء أو الغرم مقابل الجسد ترد مرتين في عملين للروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز هما (مائة عام من العزلة) و(إرنديرا البريئة وجدتها القاسية)، مع بعض الاختلافات في التفاصيل؛ ففي رواية ماركيز نجد أن الجدة القاسية هي التي أجبرت حفيدتها على ممارسة البغاء لزمن طويل لكي تجعلها تعوض قيمة الخسارة التي تسببت بها عندما تسببت بإهمالها في حريق قضى على الكثير من ممتلكات الجدة.

يبدو لي أن دراسة التعالقات النصية بين نص بركة ساكن ونصوص أخرى سابقة له مجالٍ خصب للدراسة النقدية ربما ينتبه له نقادنا الأجلاء ويثرونه بالدرس المنهجي العميق.

يجب أن أشير قبل أن أختم هذا المقال إلى بعض النقاط التي أرى أنه من المهم استعراضها دون الانتقاص من القيمة الفنية العالية لهذا العمل. أشير أولاً إلى أن الاستخدام المتكرر لمفردات من اللغة الألمانية في مناطق متفرقة من الرواية لم يكن له ضرورة ملحة من وجهة نظري الخاصة في كل مرة وردت فيها، مثال على ذلك استخدام كلمة (**ein Freund**) الألمانية بعد كلمة (صديقاً) في الجملة «فقد وجدت ابنتها ميمي أخيراً صديقاً» ص 11، أو استخدام عبارة (**Assimilation oder aufnahme**) الألمانية عقب عبارة (الاندماجه الاجتماعي) ص 20، فكلمة (صديق) وتعبير (الاندماجه الاجتماعي) هما شديدتا الوضوح ويفسرهما السياق الذي وردتا فيه بجلاء وحتى لو كان هناك غموض في معانيهما لا أظن أن اللغة الألمانية هي الوسيط المناسب لمنح المقابل نظراً لجهل الغالبية الساحقة من قراء العربية بهذه اللغة. كما أنه ليس من الضروري كتابة أسماء الأماكن باللغة الألمانية طالما قام الكاتب المبجل بتعريبها بصورة مقروءة جداً، أعتقد أن هذا الأمر مُربك للقارئ. كما يتحول الكاتب كذلك إلى استخدام مقابلات من اللغة الإنجليزية لبعض المفاهيم التي يوردها باللغة العربية مثل استخدام كلمة (**Adultery**) بعد كلمة (زنى) ص 37، أو استخدام كلمة (**Hom – sexual**) بعد كلمة (مثليّ) ص 62، فالكلمتان واضحتان جداً ولا

تحتاجان لأي تدعيم من أية لغة أخرى. ثم ما المنطق الذي يجعل الكاتب يستخدم مرة اللغة الألمانية ومرة اللغة الإنجليزية لتدعيم الكلمات المختارة بدلالات لا تؤديها، وفقاً لرؤية الكاتب، المفردات في اللغة العربية؟.

أشير ثانياً، وفي حدود معرفتي، بأن الكاتب نسب إلى ت. س إليوت ما لم يقله البتة عندما كتب في صفحة 107:

«أما القارئ المرائي المغامر الصعلوك الذي تحدث عنه «ت. س إليوت، فقد يكون له رأي آخر».

بل هو بالأحرى الشاعر شارل بودلير الذي تحدث عن ذلك القارئ المرائي في قصيدته التي سبق ذكرها في مكان آخر من هذا المقال.

كما أشير ثالثاً إلى أن الرواية نشرت تحت عنوان (الرجل الخراب)، لكن الكاتب يشير داخل الرواية إلى إن اسم هذه الرواية هو (فاكهة الليل)، فقد كتب في صفحة 53 من الرواية موضحاً:

«وقد لا يغيب عن فطنة القارئ أن عنوان هذه الرواية هو «مُخَرّي الكلاب»، باعتبار أنها ما يشبه السيرة الذاتية لدكتور درويش، ولكن أصرَّ الراوي على عنوان مربك هو «فاكهة الليل«».

ويبدو أنه الاسم الأول الذي اختاره لها بركة ساكن قبل أن يغيره فيما بعد، ويعزز هذا الرأي أنه في المقتطفات الأولى من الرواية التي نشرها على الإنترنت قد قام بنشرها تحت عنوان (فاكهة الليل). غالباً ما يكون الكاتب قد نسي أن يعدِّل هذه الفقرة من النص ولا أعتقد أن الأمر يتعلق بواحدة من ألاعيب الكاتب، على العموم هذا أمر ثانوي ولا يحدث خللاً ذا بال في

بناء الرواية.

في الختام لا يدّعي هذا المقال أية مقاربة نقدية معمقة وشاملة لهذه الرواية، بل هو مقال احتفالي يحتفي بمنتوج واحد من الكتاب السودانيين المبدعين ويعرّف بهذا المنتوج ويضيء إشارات هنا وهناك إلى أن يحين وقت الدرس النقدي العلمي المنهجي، ليس فقط لهذه الرواية بل لمجمل الإبداع الكتابي للروائي عبد العزيز بركة ساكن الذي أرسل جذور إبداعه عميقاً في حقل السارِدِين العظام.

جليد نسّاي .. قراءة في رواية الرجل الخراب تأليف عبد العزيز بركة ساكن

مصطفى مدثر [1]

الجزء الأول

- أيها القارئ المرائي، يا شبيهي، يا أخي - بودلير، شاعر فرنسي

- الفكرة الرئيسة [عند إليوت] هي أننا، حتى ونحن ملزمون بأن نعي ماضوية الماضي..، لا نملك طريقة عادلة لحجر الماضي عن الحاضر. إن الماضي والحاضر متفاعلان، كلٌ يشي بالآخر ويوحي به، وبالمعنى المثالي كلياً الذي ينتويه إليوت ، فإن كلاً منهما يتعايش مع الآخر. ما يقترحه ت س إليوت بإيجاز هو رؤيا للتراث الأدبي لا يوجهها كلياً التعاقب الزمني، رغم أنها تحترم هذا التعاقب. لا الماضي ولا الحاضر، ولا أي شاعر أو فنان، يملك معنىً كاملاً منفرداً- إدوارد سعيد، أستاذ الأدب الإنجليزي

(1) كاتب سوداني.

- الطريق إلى الحقيقة يمر بأرض الوساوس - شانون برودي، عاملة صيدلية.

(1)

يبدو مفارقاً، بل غرائبياً، أن تُهرع لقصيدة ت س إليوت (الأرض الخراب) كي تعينك على فهم استلهام عبد العزيز بركة ساكن لها في كتابة روايته القصيرة، الرجل الخراب. فالمفارقة هي أن القصيدة المكتوبة في 1922، وبما عُرف عنها من تعقيد ووعورة، تحتاج هي نفسها لعشرات الشروحات، لكونها مغرقة في الإحالات لتواريخ وثقافات وأديان، بل ولغات أخرى غير لغتها الانجليزية. وكان هذا النوع من الكتابة القائمة على الاقتباس والتضمين من ما ميز شعراء الحداثة النشاط في بدايات القرن العشرين. والغرائبي أن واقع الرواية يشتمل على مَن لا يستحسن القصيدة وهو أوربي، نورا زوجة الشخصية الرئيسة في الرواية، و مَن تجري أبياتها على لسانه، مستشرفاً لها، وهو درويش الأفريقي، الذي لا نتوفر، من الرواية، على ما يدلنا على أنه متراصف ثقافياً مع انسان القصيدة. إن السؤال عن قيمة استلهام قصيدة الأرض الخراب في هذا العمل الأدبي لبركة ساكن يبدو معقولاً أيضاً، لكونه ينطوي على مفاضلة بين مرجعيتين نقديتين

إحداهما تمثلها حداثة النص الروائي قيد البحث، لارتقائه على صعيد التعاطي مع تحولات روح العصر وانتقال الثقافي فيه من النخبوي إلى فضاء المُتشارَك، اليومي. إذ أن نص إليوت مغلق تماماً وغير معني به القارئ العادي بينما نص ع ب ساكن متحرك وجل عمارته من اليومي، المُدرك بيسر. و المرجعية الأخرى هي مرجعية القفزة إلى الوراء، إلى قتامة أجواء ما بعد الحرب العالمية الأولى، تلك التي يوفرها نص القصيدة الحريص على تكريس فهم قدري وكارثي للحضارة الإنسانية. ولست من التقتير بحيث استكثر على الروائي إرادته أن يكون عمله ذا سياق حضاري موشى بعبارات مفتاحية واشارات أو كليشيهات تخاطب ذهن القارئ العصري على النحو الذي تشير إليه قراءة ادوارد سعيد لإليوت في الاقتباس من الأول أعلى هذا المقال. على أن قيمة استلهام قصيدة الأرض الخراب أمامها إشكالات أخرى ترتبت من كون القصيدة، من كثرة احالاتها ومتحها من المتخيّل الديني، جاءت بنبوءات لم تتحقق، فليس هناك أبراج تداعت أو شهوات قُوّضت. بل يمكن النظر للقصيدة الآن كنص حداثوي محض يصف التحولات في العقل الغربي أوان ذاك، جراء ثنائية التشظي الشخصي والتشظي الأكبر، الحضاري بسبب الحرب الثانية. ونجد أن هذا الاستلهام

مشار إليه في الـblurb أو التعريف بالكتاب المكتوب على غلافه الخلفي وهو تعريف غير ممهور باسم مَن كتبه نقرأ فيه «مستلهماً رائعة ت س إليوت، الأرض الخراب، يرسم الروائي السوداني البارع عبر تقنيات تصوير وتجسيد فريدة ومبتكرة صورة الرجل الخراب، لنرى كيف يصيب الخراب رجلاً بأكمله..». فأمر استلهام قصيدة إليوت ليس شيئاً يسيراً يُترك لفطنة القارئ لأنه استلهام عابر من جنس أدبي لآخر. والقصيدة، أية قصيدة، «لها جنسها المستقل عن الشكل والواقع التاريخي».

(2)

يكتب بركة ساكن في الفصل الأخير من روايته «...والقارئ الحصيف هو الذي لا يترك مجالاً للكاتب أن يدعه يخمن نهاية الرواية، والكاتب الماكر مثل السياسي العجوز يتلاعب بالبيضة والحجر في الكف ذاتها. أما الروائي الذي يتعجل نهاية الرواية ليحرر نفسه من أجل أغراض أكثر أهمية- في ظني، وليس كل الظن إثم- فالموت أولى به» وأياً كان المعنى الذي يستوقفك من هذا الكلام فإن من باطنه، على أقل تقدير، يأتينا الإذن بكتابة ملخص لا يفسد على من أراد قراءة الرواية شيئاً ولكن، قبل ذلك، فإن لي وصفاً لتلك اللحظة من الرواية التي خاطب فيها المؤلف قراءه في

ما يمكن أن يُعد نوعاً نادراً من أنواع الخطاب الروائي، وإن كان وصفاً بعيداً عن عالم الكتب لكنه يشير للحظة سميكة في لا تلقائيتها، وهو أن ما حدث ما حدث في الرواية مشابه لما كان يحدث في العشر دقائق الأخيرة من عمر أية مباراة كرة قدم ساخنة في استاد أم درمان قبل عقود خلت، حيث كان ممكناً آنذاك أن تدخل المباراة، مجاناً في تلك الدقائق، لتشاهد الهدف الوحيد، الذي دفع له الناس ثمناً، ثم يئسوا وخرجوا قبل إحرازه. في تلك اللحظة الشبيهة من الرواية قرر ساكن أن تنفتح أمامه كل النهايات الممكنة، أو أن يحوّل روايته إلى ورشة عمل ناجحة، وسنرى إن كان في ذلك خرقٌ للفعل الروائي في ناحية من هذا المقال.

الرجل الخراب، رواية عبد العزيز بركة ساكن، الصادرة عن مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة لسنة 2015، والتي تقع في 112 صفحة، تحكي عن درويش، المولود لأب سوداني من أم مصرية، والذي يذهب ليعيش في أوروبا وفق ذرائع دارجة، وهناك يعمل مع مخدمته النمساوية التي تموت تاركة له ميراثاً وابنةً يتزوجها، وينجب منها إبنته. ثم تحدثنا الرواية عن أول لقاء، وما أعقبه من تداعيات، بين درويش وحبيب إبنته، وتشرح لنا كيف تفاعل درويش، السوداني المصري، حيال علاقة ابنته بحبيبها النمساوي.

الرواية مكتوبة بلغة سهلة ومصاغة من فسيفساء حكايات الهجرة والإغتراب، من أضابير وملفات قصص (حالات) اللجوء

السياسي التي حوّلت واقع الناس إلى نسيج حكائي كولاجي مشغول من التماعات قطع وشظايا التجربة مهالاً عليه جليد نسّاي ، بتعبير إليوت نفسه، **forgetful snow** يغطي تحته كل التفاصيل كتركيب - **sy thesis** جديد لميلاد آخر، ومن فكرة التركيب الجديد المطمور تحت الجليد هذه أخذت عنواناً لهذا المقال، فالجليد ينسى دائماً أننا عائدون إلى الحياة وأن قسوة إبريل هي مصدر غبطتنا. ومن هنا نتعرف على أول تشابهات الرواية مع قصيدة إليوت. فإليوت يقول في قصيدته:

son of man you cannot say or guess for you only / know a heap of broken images

وبرغم خطورة أن يكون في بناء السرد على هذا المنوال،تعريض له لأن يكون سهل التكهن بمآلاته **predictable**، فيذهب سره، إلاّ أن ما يُدهش هو أن ساكن لا هاجس له تجاه هذا التكهن، كما أوضح الاقتباس منه الأخير. بل إن الرواية تمضي في حبور نحو أن لا ....تكون رواية.

سنلقي نظرة متمكثة قليلاً على بعض شواهد الإستلهام من قصيدة

الأرض الخراب في صناعة رواية ساكن.

- تقول قصيدة إليوت إن الشهوة هي أساس المعاناة الانسانية وتعرض لنا أمثلة عابرة للتخثر الأخلاقي، وللمصير الكارثي للحضارة الإنسانية أوان ذاك ثم تطرح في آخرها خارطة طريق للخلاص من خلال تحقق ثلاث تأويلات للحالة الإنسانية، أخذها إليوت من أناشيد الهندوسية Upanishads. لكن الرواية، بينما هي لا تقدم خلاصاً كالقصيدة، تستخدم نفس فكرة التأويلات الثلاث لشرح مصير بطلها عن طريق ثلاثة شخوص غير رئيسية فيها. ونلاحظ أن قسم القصيدة الأول المسمى دفن الموتى، من أصل خمسة أقسام لها، هو الأكثر استلهاماً حيث نقرأ فيه عن ماري التي خافت من السقطة وتحررت فتذكرنا بمدام شولتز، مخدمة درويش النمساوية في الرواية، ثم نرى مدام سوساستروس، النبية الكاذبة التي تنبئ بالموت غرقاً، فنذكر نورا ابنة مدام شولتز التي تزوجها درويش لاحقاً، على أن لنورا حضوراً آخر أهم في قسم آخر من القصيدة. ونتذكر أن أول شيء فعله درويش بعد موت مخدمته، هو أنه تخلص من كلابها، مستشرفاً نصيحة إليوت في نفس القسم الأول من القصيدة حين هتف بشخص قابله في الطريق اسمه استاتسن، ينبهه بالتخلص من أي كلب

يمكن أن يقوم بنبش جثة الميت، قبل أن يحين ميعاد قيامته، لا أحد يدري من هو هذا الميت، وذلك لأن الكلب وفيٌّ لصاحبه. فدرويش لا يود أن تزول نعمة ميراثه لمخدمته بعودتها إلى الحياة، لكن أمامنا أيضاً خيار أن نفهم أنه تخلص من كلاب السيدة شولتز لأن ثقافته الإسلامية، نوعاً، ترى في الكلب نجاسة. وفي تقديري فإن هناك استلهاماً شديد الإبهار، من هذا القسم الأول من القصيدة، لكنه أيضاً بالغ المواربة، يتمثل في مشهد السياح الآسيويين والطريقة التي وصفهم بها ساكن. فهذا المشهد هو إعادة كتابة لما خطه الشاعر إليوت عن المشهد فوق جسر لندن، لندن بريدج، ووصف الناس المتحركين فوقه كالأموات كلٌ ثبّت عينيه على قدميه. فإليوت تحدث عن إخاء أو تجاور انساني زائف يوّحد المارة، إخاء متناقض، بل هي عزلة فكلٌ مع نفسه فقط. يكتب ساكن في فصل سيرة المرأة «كان السياح الآسيويون يعبرون صامتين، يصوّرون كل شيء...إلخ المقطع كله» فالعزلة هنا أيضاً كيثفة والكاميرا هي نفسها منظور لا يشاركك فيه أحد. وكلٌ أخ الآخر، لكنه إخاء زائف، وبهذا الفهم لتمهل ساكن عند مشهد السواح يمكن أن نجد صورة معادلة وحاكية بصدق، تماماً كصورة إليوت في القصيدة

الجزء الثاني

– هنالك شبهة استلهام، إن كان ذلك ممكناً أصلاً، في مستهل القصيدة، أو الابيجراف، نجدها في أحبولة حكائية صاغها المؤلف حول فكرة وردت في ذلك الإبيجراف، تحكي عن مصير سِيبل **Sibyl** التي تمنت طول العمر، ونسيت أن تتمنى معه دوام الشباب، فانتهى بها الأمر إلى وهنٍ تاقت منه لموتها. إنها هنا، في شخص لويد شولتز، التي قفز عمرها من 71 عاماً «بصورة ميتافيزيقية إلى 103 عاماً»، أو هي أشبه ما تكون بذلك، أعياها طول المكث في الدنيا وصار حالها أشبه بحال لبيد بن ربيعة العامري حين قال: ولقد سئمتُ من الحياة وطولِها وسؤالِ هذا الناسِ كيف لبيد.

ويتضح لنا أن مضاهاة حساب السن العمرية لا معنى له لأن المقصود هو تبيان قبول لوديا بالموت، رغم خوفها منه، كتحرير لروحها من إسار النفس.

– في فصل سيرة المرأة من الرواية نذكر تايريسياس في قسم لعبة شطرنج من قصيدة إليوت، تايريسياس الذي هو كل النساء وكل الرجال ويرى كل مضامين القصيدة لأنه بحسب الأسطورة كان رجلاً ثم تم تحويله لإمرأة، بواسطة الآلهة غالباً، ثم قفل عائداً كرجل وتنبأ بسقوط طيبة

وأشياء أُخر. إنه درويش ونورا في آن وبلا شخصيهما. إن لعبة الشطرنج في القصيدة، بتناولها للحوار بين الرجل والمرأة، تخدم هنا كمجاز، للعبة الإغواء، وتشير إلى فهم للزواج والجنسانية يتنزل بهما لمجرد أن يكونا جزءً من لعبة استخطاطيات بين الرجل والمرأة، يصبح الجنس فيها مجرد إغواء أو إغتصاب يفضي للإجهاض. والرواية تحدثنا في أكثر من لحظة من لحظاتها عن الإغتصاب. فهناك إغتصاب نُورا نفسها من أبيها النمساوي، ثم الاغتصابات والاعتداءات المتخيّلَة من قبل درويش لإبنته من نورا والتي أقحم فيها خيالُ درويش آخرين غيره. إن ثيمة الإغتصاب في قصيدة إليوت لهي من أكبر ما استلهمه ساكن، وسنرى في المقطع التالي من فصل الرواية الأخير كيف أن ساكن، وإن لم يشر إلى اسطورة فيلوميلا، إلاّ أنه رمز إليها بشكل واضح حيث كتب عن خروج درويش في أوج أزمته، هائماً على وجهه و«تمشى في الطريق التي يحبها جداً، بل هي الطريق الوحيدة التي يسلكها للعمل، وهي ليست القريبة أو المختصرة، ولكنها تمر بنقاط مهمة جداً بالنسبة له، أولها ما يسميه شجرة العصافير، قرب مخبز الفلاح،.... حيث يسمع فيها دعاء الكروان يومياً وهو يتحاور مع طيور الببغاوات المحبوسة في قفص كبير في الشرفة المقابلة...يظن دائماً درويش أن طيور

الكروان الطليقة تضع خطط هروب فاشلة للببغاوات كل يوم.....هذا الشيء يعجبه جداً ويحزنه أيضاً. يتوقف قليلاً، يترك كل جسده وخياله وروحه لتغريد الطيور. في كثير من الأحيان تسيل دمعة بصورة غير إرادية على خده..» فالإحالة إلى الطيور يقبع وراءها الإرث الأسطوري. وقصة فيلوميلا، التي يستخدمها إليوت للتدليل على توقف الإنسان عن إنتاج أرض خصبة كمقابل للأرض الخراب، هي باختصار أن فيلوميلا إغتصبها تيريوس زوج أختها، وقطع لسانها حتى لا تحكي ما حدث، لكنها نسجت قصتها لأختها على قماش. وبدافع الانتقام قامت الأختان بذبح المولود وتقديمه كعشاء لتيريوس، وحين أقدم تيريوس على ذبح الأختين تدخلت الآلهة وحوّلت ثلاثتهم إلى طيور، ربما لكون الآلهة كانت مشغولة بقضايا أهم والله أعلم. فالطائر، كروان أو هزار، هو تعبير عن حزن مركب في نفس درويش، بدأ من ضياعه، مروراً بزواجه غير السعيد وبوساوس الإغتصاب.

يحكي ع ب ساكن في فصل سيرة المرأة كيف أن نورا ودرويش جلسا، في مواجهة عقلية **cerebral** بحتة، تماماً كلعبة الشطرنج، ليقررا مصيريهما معاً، على خلفية احتياج درويش لها في النمسا، واحتياجها هي لأن تنعم

بميراث أمها، التي لم تتركه لها، بل كتبته باسم درويش. يكتب ساكن «مثل تاجرين متجولين جشعين، جلسنا وجها لوجه، شرحت لي أن وضعي القانوني في النمسا، حسبما عرفت مني بالتفاصيل من قبل، يقضي بأنهم سوف يرحلونني إلى مصر أو السودان ول استأنفت مائة مرة..» إلى أن تقول نورا «والطريق الوحيد للحصول على الإقامة هنا، هو الزواج من نمساوية. وهذه النمساوية هي أنا بالذات.«وتزوج درويش من نورا بلا عاطفة، بلا حب.

- على مستوى وصف المكان الذي يتطور فيه السرد، نجد أن ساكن استطاع أن يجد معادلاً لفكرة إليوت، في قسم قصيدته المعنّون بلعبة الشطرنج،عن زقاق الجرذ إذ يقول إليوت على لسان أحد أبطاله المأزومين: » أعتقد أننا في زقاق الجرذ، حيث فقد الموتى عظامهم«، في إشارة إلى التخثر والموت، بينما يصف ساكنُ مكاناً، أسماه بطله درويش ممر الرجل المقتول، وذلك في فصل، توني لا يكره العرب، فدرويش كان يتخيّل إبنته، غير منزهٍ لها من سقطة ما، أو هو يراها بهاجس يتعلق بثيمة الشرف، «عندما سمعت البنتُ هاتفاً يناديها أسرعتِ الخطى، تلفتت للمرة الأخيرة، ثم مضت في اتجاه الصوت بينما زادت ضربات قلبها، وتعرّقت كفها وهي تحس بنشوة

عارمة تجتاح كل خلية من خلايا جسدها، خليط من الخوف والشعور بالأمان، وهو الإحساس المجنون الذي ينتاب المرأة عندما تلتقي برجل على انفراد أول مرة، ذات مساء به نصف قمر، في الزقاق الذي تنمو أعشاب موسمية على جانبيه، المتفرع من الشارع العام الذي يطلق عليه القرويون اسم طريق الرجل المقتول.» والمكان هنا مختلفٌ عليه، إن جاز هذا القول، وطرف الخلاف الثاني هنا هو الراوي، ما سنعود إليه وشيكاً. المكان هنا فيه ذاكرة مختلطة، وربما شاحبة، إنه في النمسا لكن السودان يقع بداخله تماماً. هو مكان نقلته لنا حالة الحلم اليقظان التي كان فيها درويش. إنه المكان الذي يتنبأ بمصائر مقبلة. لكن ساكناً لا يتوقف عن صنع مكان لا ينتمي إلى الأحداث الراهنة، فخيال درويش لا يهدأ له بال. نقرأ «كان قد خلد إلى النوم مثل كل مَن بالقرية، ولكنه استيقظ على صوت إبن عمه، الأمين ود النور، يصيح قرب رأسه...» وهذا المكان هو من صنع خيال درويش، فنحن لا نعرف إبن عم درويش الأمين هذا إلاّ الآن ولمرة واحدة فقط. وعندما يتسلل درويش والأمين، في السودان غالباً، مروراً بنورا النائمة على فراشها في سالفالدين بالنسما، يلاحظ درويش الغضب بادياً على وجه ابن عمه وأن شرف الأسرة في خطر، فيقرر بشكل حازم: سندفنهما أحياء. ثم

يواصل ساكن في سرد هذا المشهد التراجيدي، دون أن يعنيه نوع الشعور الذي يتولد لحظتها عند قارئه «بينما كان يأخذ سكينته الكبيرة من تحت المخدة، و يمتشق عصاه وبطاريته، خرجا وهما يهرولان في صمت ظاهري وضجيج عنيف في صدريهما نحو الزقاق الذي تنمو أعشاب موسمية على جانبيه، المتفرع من الشارع العام الذي يطلق عليه القرويون اسم طريق الرجل المقتول.

نتناول في الجزء الأخير من هذا المقال كيف عصفت الطبيعة الهدامة لقصيدة الأرض الخراب ببطل الرواية، درويش، و بالرواية نفسها.

الجزء الثالث

سنتناول في هذا الجزء مسألة استلهام ساكن للهدمية الطاغية في قصيدة إليوت وأنه، أي ساكن، لم يشأ لهدمه نهاية أو حل. وكذلك نتناول مسألة البلبلة التي يحدثها استلهامه الآخر المتمثل في تبديل اسم الرواية، ونقترح سبباً لإختيار ساكن أن يكون درويش طبيباً صيدلانياً، كما نناقش التجريب في الرواية وأزمة النهاية. فإلى الجزء الأخير من المقال.

أبدأ ببعض الأفكار حول اسم الرواية.

إن الإرث الدلالي لكلمة الخراب في عنوان الرواية يبدو كافياً لقبول اسمها،

الرجل الخراب، ولكن عندما نعرف من الرواية أن اسمها الحالي كان قد خضع لعملية تغيير مرتين فإننا نرى أن توسيع دائرة الفحص الدلالي قد يعيننا إلى فهم أحسن للأصول الإبداعية للرواية. فاسم الرواية تحوّل تحوّلاً محكياً عنه من أزهار الليل إلى مُخرّي الكلاب واستقر عند الرجل الخراب. وقصيدة اليوت نفسها تحوّل اسمها، ربما مرة واحدة، ليستقر على الأرض الخراب. وهذا استلهام آخر للقصيدة نرصده هنا ولا ندعي الحصر.

إن المقصود هنا أن هنالك تعارضاً في دلالة الخراب في الاسمين. فبغض النظر عن كون القصيدة تعد من أكبر محاولات الإبتعاد عن التناول المباشر للأشياء أدبياً، وأنها مستودعٌ هائلٌ للإحالات ومجمل قولها هو الشكوى عن عقم حياة المدينة المعاصرة، فإن دلالات الخراب فيها تتعلق بالنظرة للحياة والحضارة وتذهب بها للدعوة للعودة إلى تجدد الميلاد من خلال الروحانيات. بينما الرجل الخراب، هو كائن ذو عقل بشري محدود غير متسق مع مرجعيته الفكرية وأفعاله مجرد إذعان لإملاء الظروف، فهو بالتالي لا يمكن الوصول إليه عبر مشتركات تحققها شخصيته. فالمشكلة إزاء درويش هي قلة الداتا، في الرواية، التي تؤيد الزعم بأن شخصيته من التعقيد المعرفي بحيث يتمثل ذهنه دقائق التحوّل الذي استوجبه عليه بحثه

عن حياة أحسن، في عالم مختلف. وهذا الزعم ليس مصدره المؤلف، الحقيقي أو الضمني، بل على العكس لقد حرص المؤلف على الحديث عن قلة ثقافة درويش وعن شح علاقته بالكتاب رغم أنه خريج جامعي. فأظنني أكون قد وقعت على أول نقيض للاستلهام من القصيدة، إن أنا أحسنت تبيانه.

في الفصل الأخير من الرواية، يقوم درويش بفحص أصدقائه، بعد أن خرج من بيته تاركاً زوجه وابنته مع صديق الابنة، بحثاً عن العون. ويقدم لنا المؤلف ملامح سردية لعلاقات درويش بهؤلاء الأصدقاء نرى فيها وجهاً من أوجه التعاطي الثقافي مع الآخرين. فهناك علاقة درويش براهبٍ مسيحي وبمثقفٍ كردي وصيدلي نمساوي. لكن هذه العلاقات لا تبدو كافية لكي تتجذر علاقة درويش بالثقافة لمستوى التعالق مع نص في صعوبة نص قصيدة إليوت، ولعل ضحالة أو سطحية تلك العلاقات هي التي جعلته يعدل عن أن يطلب عونهم حين حمي وطيس أزمته. ومن المفيد أن نعرف أن درويش لم يقع على أدب غربي إلاّ سماعاً من زوجته نورا وأن نورا التي تحب الأدب لم تكن تعرف قصيدة إليوت التي طلب هو منها أن تقرأها له ولم تحبها. في الحقيقة حرص المؤلف منذ بدايات الرواية على تأكيد رقة حال درويش الثقافية بتلخيص علاقته في بعض عناوين الكتب العربية

حين كان في مصر و كتابين، أحدهما مرجع في الصيدلة والآخر مصحف قرآن صغير الحجم، في أوروبا، ثم نقرأ لدرويش قوله «أحياناً كنت أظن أن القدر جمعني بنورا من أجل ت س إليوت» لكن هذه المعرفة الجديدة وفي سنه العمرية المرصودة في الرواية تبدو مبتعدة نوعاً عن التخييل الواقعي mimesis . وإذا استطردنا في تأصيل علاقة درويش بالثقافة فإننا نلاحظ أشياء هامة اعتمدها ساكن في رسم شخصية درويش. فدرويش شخصية مصطنعة بشكل يفي بمقتضيات الأثر الدرامي الأعظم، شخص لا تملك إلاّ الصغار والشجب تجاهه قبل أن تأخذك القراءة بعيداً في الرواية. شخص يمكن التكهن بكل ما يقوم به لكنه يمكن أن لا يقوم بأي شيء. فهو لا بطل، و صعب ومعقّد ومؤلم، وقصته تراجيديا من صنع يديه. ودرويش سوداني، مصري، أي كائن مزدوج في حيرته الثقافية. ثم هو صيدلي، أي منتم لقطاع يندر أن تضطره ضائقة اقتصادية لنوع الهجرة التي تكبدها، ولعله مناسباً أن أضيف هنا استلهاماً قد لا تبدو أهميته للوهلة الأولى ولكنه يستحق التوقف عنده. إنه اختيار أن يكون درويش صيدلياً. فعلى الرغم من عدم أهمية أن يكون لدرويش مهنة، لأنه لم يمارسها إلاّ في لحظة باكرة من الرواية، فإن هذا الاختيار قد يقع في صميم وفاء ساكن لفكرة استلهام

قصيدة إليوت. فالصيدلي، أو الكيميائي، هو مَن نصح إحدى شخصيات إليوت في القصيدة بأخذ أقراص للاجهاض، لكنها بعد أن فعلت لم تعد لنفسها طبيعتها.

The chemist said it would be alright

.but I've never been the same

وعلى كلٍ، فالصيدليان في العملين يبدوان فاشلين في مهنتهما. ومن ما أبانه المؤلف أن درويش تعرض لنفس الذي يتعرض له الأشخاص الذين لا تحرسهم ثقافة حقيقية فتم تجنيده من قبل أهل الوعي الزائف أو الجماعات المتطرفة. والرواية تحتوي على فصل كامل بعنوان الأجنبي يحكي مشكلة الهوية التي تعرض لها درويش في مصر، كون أبيه سوداني وأمه مصرية ولكن لا شيء يغير من حقيقة أن هجرته أُعتبرت اقتصادية ولا علاقة لها باضطهاد عرقي، أو باختصار، «المحققون يحبون الكذبات الكبيرة» ودرويش لم تكن عنده إحداهن. ومن المناسب هنا أن أتطرق لنبيطة مصر في هذه الرواية. وكنت قد أبنت في مقالين سابقين أن وجود مصر في الروايات السودانية، الصادرة في عقدين أو أكثر، بات مما يمكن التكهن به في أي رواية جديدة تصدر. ولا غرابة في ذلك لأن مصر، لأثرها وموقعها، لا يمكن تجاهلها.

وما رميت إليه من استحداث نبيطة أدبية، اسميها الآن لأول مرة نبيطة مصر، هو خلق معرفة ودراسة لهذا الأمر وآثاره أو مجرد الاستمتاع برصده. والنبيطة هي ترجمة لكلمة **device**. ومجرد ذكر مصر فإن نبضاً ومشهديةً عالية تعتري العمل الروائي. ومن آثار الاستخدام المجدي لنبيطة مصر تلك الحبكة التحتانية **subplot** التي تحكي قصة البوروندية ناديا صوميل، فهي حبكة جميلة وتشير إلى انفتاح أفق المصير إن أحسن المرء في إقدامه على الحياة وتتناقض تماماً مع انغلاق الأفق الذي يعاني منه درويش.

إن فكرة الأرض الخراب، في القصيدة، هي فكرة صوفية أو هي دعوة ل» إدراك الحقيقة من خلال رموز الموجودات«. أن الأرض التي خُربت كانت أساساً للخوف والضعة، وما موتها إلاّ بشير بانبعاثها في برزخ أبدي مشرق، وفق املاءٍ لفظي **imperative** أحادي هو **Da** والذي يأتي صداه ثلاثي اللفظ، داعياً للعطاء والرحمة وضبط النفس. وهذه الألفاظ تمتاز بها الهندوسية وديانات شرقية أخرى أخذها إليوت منها وضمّنها في قسم قصيدته الأخير، ما قاله الرعد. ولعل في عبارة إليوت في مقام آخر «أن الشعر فن لا شخصي، لذلك يجب أن يحدث انفصال كامل في داخل الفنان بين الإنسان الذي يعاني وبين الإنسان المبدع الذي يخلق» ما يعزز

نظرته الصوفية. فلقد وضع إليوت، في قصيدته الأرض الخراب، حداً للهدم الذي أحدثته الحرب وعواقبها، لكنّ ساكن استعاض عن فكرة الأمر الثلاثي الهندوسية بفكرة النهاية الثلاثية لروايته. فدرويش عمد إلى تخريب حياته بلا توقف، وبملمح صوفي حلاجي، وإن ترتب على ضيق أفقه وإنكاره لحقائق الحياة المعاصرة، وإلى حد الإفناء. فنورا زوجه تقول في شهادتها في آخر الرواية »..ربما انطلاقاً من تلك الفكرة بالذات، هو الذي وضع خطة موته- كما اكتشفنا لاحقاً- وهو الذي كتب رسالة تقول إنه ينوي الانتحار، وعليها بصمات أصابعه وتوقيعه..» بينما كان الحلاج يقول «أريد أن أقتل هذه الملعونة» مشيراً إلى نفسه.

والنهاية التي اقترحها المؤلف وأقلع عنها قبل أن يذعن لنهاية تكتبها ثلاث شخصيات في الرواية، أو أي نهاية شبيهة بها، في تقديري، ربما هي أكثر النهايات ملاءمة. وهنا شاهد على الاستلهام في فكرة النهاية الثلاثية يتبعه مباشرة نقيض للاستلهام في دوام فكرة الهدم حتى نهاية الرواية. نقرأ ما كتبه ساكن عن النهاية التي لم يعتمدها «فكانت خطتي لإنهاء الرواية..» وهذا الاقتباس، للمناسبة، هو من صلب الرواية نفسها...«تذهب إلى عودة درويش إلى مصر أو السودان مرة أخرى، هارباً بابنته ميمي من

جحيم الفساد الأخلاقي والقيمي الأوروبي..»

لقد قلت مسبقاً أن أحداث الرواية تبدو عادية ما خلا بعض اشراقات الحكي ولذلك فإن المؤلف، وهو لا شك ضليع في فنه، قد اعتمد على الإشتغال على مستوى طرائق السرد أو الإنتقال من الذي يُحكى إلى كيف يُحكى. وجاء أول ذلك في مطلع الرواية حيث يضعنا المؤلف أمام الأزمة مباشرة، تماماً كما تبدأ الكثير من القصص القصيرة. ثم ينتقل من زمن لآخر عبر استرجاعات عدة، وحشايا سردية، ومشاهد، ويعمل كل ذلك فعل السحر في القارئ. ولكن المؤلف يخوض، على مرأى منا، معركة غرائبية، يتم فيها إقصاء الراوي عن مهامه، وذلك لأن الراوي «شاء أن يهتم بحدثٍ تافه عابر وقع بينما كان درويش في طريق عودته لسلفالدين بقطار الرابعة والدقيقة الثامنة بعد الظهر.» وينبغي علينا إدراك أن ما يزيد من غرابة هذه المعركة هو أن أطرافها ثلاثة وأن اثنين منهم محض خيال. فنحن إزاء المؤلف ع ب ساكن والمؤلف المفهوم ضمناً، وهو الكائن المتخيّل - implied a thor والذي نعرف أنه كاتب النص ولكن لا دليل على أنه هو المؤلف بعينه، ثم الراوي الذي لا وجود له كشخصية في الرواية. وفي حيثيات حكمه على الراوي يورد المؤلف أن ما انتواه الراوي كان «سيورط النص

الأدبي في ما يسميه بعض النقاد الكلاسيكيين الحرفيين: الخروج المريع وغير المبرر فنياً عن الخط العام للتحقق السردي..» ويستطرد المؤلف في رواية مشكلات سابقة له مع رواة آخرين، مثل ما حدث في روايته الخندريس حيث «عندما رغب الراوي في تحويل الرواية إلى مغامرة بوليسية، ولم يعجبني ذلك، وقمت حينها بتولي قيادة السرد بإسمي الشخصي في فصل بأكمله. كان الأمر مخجلاً بالنسبة لي ومرهقاً، أن أكون مؤلفاً وراوياً.» ومبلغ علمنا أن الأكثر عرضة لعبء السخرية في هذه الحالة هو الراوي. لكن الراوي ليس شخصية حقيقية. ولئن كانت خناقة ساكن مع الراوي كبيرة، فإنها لا ينبغي أن تجعلنا ننسى أن ساكن أوكل لراوٍ غير مضمون، هو درويش نفسه، أن يحكي فصلاً هاماً بعنوان سيرة المرأة. فدرويش غير مضمون **unreliable** بشهادة المؤلف نفسه. وبالطبع فإن الروائي المتمرس مثل ساكن يمكن أن يأتي بأشياء عجبا. وأنا أعرف، مثلاً، رواية موت العراب، التي قام فيها المؤلف بالإطاحة ببطل الرواية بعد أن تعوّدنا عليه ونصب محله إبن بطل الرواية كبطل جديد لتلك الرواية.

إن الاشتغال على السرد والتجريب في العمل الروائي هو أمر لا يتوقف ولكن يبدو أن مشكلة انهاء الرواية أو جعلها ذات نهايات متعددة، على

الرغم من كونها نصاً مغلقاً يمكن فهمه وفق أعراف وتوقعات مألوفة راجع الفقرة الأخيرة، أو ختمها بطرد الوقائع بكيفية تجعلها تتبدد في ناحية من الغلاف الداخلي الأخير. كل هذه ليست أموراً وشيكة الحسم لأن الناس، بحسب نقاد كثيرين، يؤولون العالم وفق البدايات والنهايات، أي حسب مبدأ الغائية. وكما ذهبت مدرسة شومسكي للقول بوجود جين لغوي فإنه ربما طلع علينا أحدهم بجين للختام. فكلنا نعشق النهايات وقد نرى فيها بدايات جديدة. وهذا يعني أننا لا زلنا نثمن عالياً التوقعات التي بنتها فينا الطرائق والتقاليد الروائية، وأنه لا زال هناك الأدب المعياري canonical الذي يحظى بسمعة طيبة، كلٌ في حيزه أو إقليمه أو يسهل الإجماع حوله. وفي المعياري يقف منتصباً، لا زال، إطار أرسطو المعروف ليردم الهوة بين ما حدث وما يراد له أن يحدث. إن النهاية التي لم يعتمدها ع ب ساكن هي التي تستجيب لتعاطف القارئ و» تصعد بحزنه لتفجّره، فتخلي نفسه من أحزانها المصيرية.«، أي تولّد فيه عاطفة تفعل فعل الدواء الملطف للمزاج cathartic دون أن نغفل أن الذي يبكينا أكثر قد لا يكون أدباً جيداً. ونظرية أرسطو رغم تعرضها للنقد المرير من أعلام مثل جورج أورويل، سولجنستن وبرتولد بريخت وغيرهم إلاّ أنها لا تزال

حيوية. وكلمة **cathartic** تعني في الأصل مليّن، لكنها تعني أيضاً ما يسبب الانعتاق الشعوري.

إذاً، وفي تقديري، فإن أزمة نهاية الرواية هي ما حمل ساكن على هذا النشاط المحموم والعالي المهنية والذي لم يكن بلا آثار جانبية، سواء على مستوى الفكر كأحد عناصر الحبكة، أم عن اللحظات غير الخيالية اقرأها غير الروائية، أم على مستوى استجابة القارئ.

تأتي في بنية الرواية خصيصة التعقيد الفكري، ما استقام من فكر وما انجلى. ما كان ينبغي لدرويش أن يتعلمه من أزمته لأنه «أفكاره أيضاً حدث فيها بعض التغيير الذي يصفه بالايجابي، لأنه ما عاد يرى البشر إما كفاراً أو مسلمين» وأن فكرة قبوله بالمجتمع الأوربي، الجديد عليه، لم تكن صعبة، وإن تدخل فيها البوليس أحياناً، بالنظر لامتيازاتها. إن موضوعة الهوية وكراهية الآخر والحريات لم تحظ بشرح كاف ولا عجب فالرواية قصيرة، شاء لها كاتبها أن لا تسع صراعاً فكرياً، كان يمكن أن يتم من خلال وسائط حكائية أو حوارات عميقة تسمح للقارئ باستدعاء مصائر أخرى مغايرة. وتأتي هذه الخاطرة كأمنية بأن تكون سردياتنا الكبرى هي التي تضع على المحك وتناقش الأسئلة التي لا بد من جوابها قبل أن نصير

أمة.

لقد مرت بالرواية لحظات **non fictional** إنوجدت فيها شخوص واقعية حيّة داخل بنية الرواية. أشخاص أحياء عند ربهم يرزقون. لا بأس، هنالك أيضاً في الشعر، مثلاً، لحظات غير شعرية. لكن هذه اللحظات قد تغدو مصدراً لانزعاج القارئ فمثلاً ومنذ بداية الفصل المسمى درويش يحس القارئ بوجود راو آخر، غير معرّف، يبدو أنه الراوي الضمني أو هو المؤلف، فهنا تحدث بلبلة، بمعناها العادي وليس الفني. ثم تمضي الرواية لنقرأ: «الراوي أصر اصراراً بالغاً على وضع النقاط على الحروف... على كل سأحكيه هنا بشيء من التحفظ لا بأس به، أي بالقدر الذي لا يقلل من قيمة العمل الفني أو يخلق ارتباكاً لدى القارئ.» ويتدخل هذا الصوت الذي لا نملك دليل على أنه المؤلف نفسه ليقول: «فمن غرائب الأحوال أن هذا الراوي لا يحب الحوارات.» إلى أن نقرأ: «قد يتوقع القارئ الكريم... أن الرواية منذ هذه اللحظة سوف تمضي في ثلاثة محاور...» ونحن نعرف وعي المؤلف بهذا الأمر بل هو قد صدّر روايته ببيت الشعر المأخوذ من بودلير، أيها القارئ المرائي يا شبيهي يا أخي، ثم قال عنه «أما القارئ المرائي المغامر الصعلوك..فقد يكون له رأي آخر. لا ندري ما هو بصورة قاطعة.»

فيبدو أن القارئ مستهدفٌ بالنشاط التجريبي الذي قام به المؤلف وأنه إما أن يكون محباً للأدب أو قارئاً متمرساً، سيجد متعة في الأجزاء الأخيرة من الرواية التي تشبه ورشة عمل حول طرائق كتابة الرواية، أو يكون مستهلكاً عابراً، سيجد أن نفس هذه الأجزاء المذكورة تحكي عن أزمة في كيفية انهاء الرواية وحسب. ومن زاوية نظرية استجابة القارئ **reader response** في تصريفها الفرنسي عند رولان بارث يمكن أن تنتقل المسألة لأزمة في هوية الرواية نفسها، هل هي نص قارئي **readerly**، مغلق، يجود على القارئ بفهم واحد. أم هي نص كاتبي **writerly**، مفتوح، يمكنك انهاؤه كيف تشاء.

ختاماً، طابت لي، بحق، قراءة هذه الرواية لما يميزها من سيولة في اللغة ولما فيها من جهد الكاتب العارف بأدواته وموظفٍ لها بحكمة واقتصاد، وما كتبت هذا إلاّ ملتزماً بطريقتي في أن أعبر حيثما وسعني التعبير.

إضاءات حول شخصية (حسني درويش) في (الرجل الخراب) لبركة ساكن [1]

عاطف الحاج سعيد [1]

«المنفى هُوة قسرية بين الكائن البشري وموطنه الأصلي، بين النفس ووطنها الحقيقي، لا يمكن التغلب على الحزن الناتج عن هذا الانقطاع، وأياً كانت إنجازات المنفى، فإنها خاضعة على الدوام لإحساس الفقد».

إدوارد سعيد، تأملات حول الحياة في المنفى

حسني درويش، أو هاينرش شُولز، هو الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث رواية (الرجل الخراب)، لكاتبها الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن، التي صدرت في شهر فبراير من العام 2015 عن مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم بالقاهرة. وتتخذ هذه الرواية منحى مختلفاً عن السرديات السابقة التي أنجزها بركة ساكن في ثلاثية البلاد الكبيرة، والجنقو مسامير الأرض، ومسيح دارفور، ومخيلة الخندريس،

(1) نشر المقال بمجلة البعيد الإلكترونية بتاريخ 8 مارس 2015.

(2) كاتب سوداني.

والعاشق البدوي، التي تناولت في مجملها سِيَرَ المهمشين في السودان، لكن في هذه الرواية ينقل مسرح الأحداث إلى خارج حدود الوطن، لكنه يبقى داخل حدود الإنسان بإشكالاته وأزماته الوجودية المستمرة. انتقال بركة ساكن إلى فضاء آخر أمرٌ له ما يبرره، فهو يعيش الآن في المنفى بإحدى المدن النمساوية الباردة (بغض النظر عن قسرية هذا المنفى أو اختياريته فهو قاسٍ في نهاية الأمر)، فالكاتب في المنفى «يستخدم الكتابة لمحاولة فهم الكابوس الذي يعاني منه ولتهدئة هواجس العيش في المنفى ولإضفاء شكلٍ ما على حياته المنشطرة من خلال الكتابة، لكي يضع نوعاً من النظام في الفوضى التي وقع في أسرها في المنفى، لكي يدون المدارك التي وصل إليها. الكتابات في المنفي كثيراً ما تكون متوترة ومدمرة والسبب في ذلك أن المنفى نفسه مصدر للاضطراب العصبي، اختبار لا ينقطع للقيم ومقارنة بين عالمين: عالم تركناه وراء ظهورنا وآخر وجدنا أنفسنا فيه»، كما قالت بذلك الروائية السودانية ليلى أبو العلا في شهادتها الإبداعية التي قدمتها في فعاليات جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي في دورتها الخامسة، مقتبسةً من الكاتبة دبريسكا أوقرسك.

بادئ ذي بدء نشير إلى أننا لا نمتحن شخصية حسني درويش، بوصفها شخصية حقيقية موجودة أو وُجدت على أرض الواقع في يوم ما، أو بوصفها ظلاً لشخصية التقى بها الكاتب في مكانٍ ما وزمانٍ ما، أو حتى أنها ظل لشخصية الكاتب نفسه، بل ننظر إليها كشخصية صنعها تفاعل الخيال الروائي للكاتب بركة ساكن مع خبرته الحياتية ومكتسبه الثقافي،

وقام بتوظيف هذا التفاعل توظيفاً فنياً لعكس وجهة نظره في الثيمات التي قدمتها الرواية. سنتقصى ملامح شخصية حسني درويش من خلال أفعالها وأقوالها في الرواية ومن خلال العلاقة بينها والشخصيات الأخرى التي تقدمها الرواية وسنمتحن الكيفية التي وُظّفت بها الشخصيات الثانوية من قبل الكاتب بغرض إضاءته الجوانب المختلفة لشخصية حسني درويش، أو هاينرش شُولز. سيمتحن المقال كذلك فرضية أن درويش كان يحمل بذرة الخراب منذ البدء، وسيوضح، بناءً على الحيثيات التي تقدمها الرواية، الكيفية التي نمت بها هذه البذرة في شخصية درويش وحتى وصوله إلى مرحلة السقوط.

وبما أننا سنعيد ترتيب أحداث الرواية وفقاً لمقتضيات هذا المقال، يجب أن نشير كذلك إلى أن الزمن الفعلي للحدث في الرواية يبدأ من اللحظة التي أعلنت فيها نورا شُولز لدرويش أن ابنتهما ميمي قد اقترنت أخيراً بصديق اسمه توني وأن هذا الصديق سيأتي لزيارتهما اليوم في الساعة العاشرة وربما يتناول معهما الغداء وينتهي بسقوط درويش في المنحدر وموته عندما أعلنت أجراس مركز الإطفاء الساعة الثانية عشرة منتصف النهار، أي أن مجمل الزمن الذي تستغرقه الأحداث لا يتعدى الساعتين، وما بين هذين الحدثين يستخدم الكاتب تقنية الفلاش باك ليضيء سنوات من ماضي درويش الذي ربما يفسر لماذا كان رد فعله عنيفاً. إذن فإن زمن الرواية لا يتم تسريده بصورة كرونولوجية (تتابعية) من الأقدم إلى الأحدث، بل هو زمن متشظٍّ نوعاً ما وذو طبيعة تداخلية جدلية.

حسني درويش جلال الدين

حسني درويش كما تقدمه الرواية من مواليد مدينة وادي حلفا شمال السودان لأم مصرية وأب سوداني، توفي والده وهو بعد في المدرسة الابتدائية فانتقل نتيجة لذلك مع والدته للعيش في مدينة أسيوط بجنوب مصر. واجهته تعقيدات كثيرة في دراسته بمصر لأنه قانوناً يعتبر أجنبياً، ومنذ تلك اللحظة التي نطق فيها مدير المدرسة الابتدائية المصرية تلك الجملة «لا يمكن قبول طالب أجنبي...» بدأ سؤال الهوية يطرق رأسه بشدة. واصل دراسته في مصر إلى أن تخرج في كلية الصيدلة جامعة أسيوط وأمضى فترة الامتياز بمستشفى حكومي في أسيوط. في سنواته الجامعية الأولى انضم إلى الجماعات الإسلامية ولكن بعد اعتقاله وتعذيبه وتهديده بالخصي من قبل قوات الأمن قرر مفارقة درب الجماعات. في المستشفى الحكومي التقى بشخص غيَّر مسار حياته تماماً، فقد جاءه رجل خمسيني يبحث عن حبوب وأخبره هذا الشخص بأنه مقيم في السويد عندها قال له درويش: «أريد أن أذهب أنا أيضاً إلى السويد أو أي دولة أوروبية أو أمريكية. الحياة هنا تعني العدم...» ص 24، عندها رسم له هذا الشخص عالماً يوتوبياً عن الحياة في أوروبا وشحذ خياله الضعيف «لكنك عندما تصل أول دولة أوروبية أخرى سوف تنسى كل شيء وتعيش كإنسان، إنسان حقيقي» ص 25، ويسر له سبل الاتصال بعصابات الهجرة غير الشرعية.

إلى هنا تظل شخصية درويش شخصية بسيطة غير مثقفة ومتوسطة

الاستقامة بمقاييس مجتمعها ومتدينة بدرجة ما. لكن تبدأ التحولات في هذه الشخصية أول ما تخرج من حالة السكون التي كانت فيها وتبدأ التواصل والتفاعل مع عالمٍ مُخرّب وأشخاص مُخرَّبين ومُخرِّبين لتُبذر فيها بذرة الخراب التي ستُسقى في البدء بسؤال الهوية المُلح وبالرغبة في الفرار من عالم لا كرامة للإنسان فيه يمثله بلده ومجتمعه والالتجاء إلى عالم يقدس إنسانية الإنسان ويمثله الغرب. يسلك دروب الهجرة غير الشرعية، وهي دروب قاسية وقاتلة. وإن نجا درويش من الموت لكن علق بروحه كثير من الوحل وبدأت البذرة في النمو. وضعته رحلة هجرته في مواجهة مع كثير من التابوهات التي ربما لم تكن موضوع جدال عنده. يكذب ويزور ويركب وسط خنازير في شاحنة متجهة إلى النمسا برفقة عاهرة تمارس معه الجنس وتحقنه بالعناصر الأولية لزعزعة كثير من مسلماته ابتداءً من فكرة الخنزير النجس الملعون وأشياء أخرى.

هاينرش شُولز

منذ وصوله إلى النمسا، وبعد قضاء فترة الانتظار في معسكر اللجوء، قرر درويش قطع كل الوشائج التي تربطه بكل ما هو مسلم وعربي وقرر أن يتخلص من كل ماضيه وفضّل أن يبدأ حياته من غير تاريخ وألا ينظر إلى الوراء مرة أخرى وأن يبتعد قدر المستطاع مما يسميه منطقة الغليان وسيرة الغليان في إشارة إلى بلاده وثقافته، وأول ما بدأ به هو اسمه، سمى نفسه رسمياً هاينرش. عمل في وظيفة مُخري لكلبي السيدة لُوديا شُولز وهي أول وظيفة أتيحت له. ثم تزوج ابنة لوديا شولز التي تدعى نورا

في صفقة ينال بها هو إقامة وجنسية نمساوية وتشاركه نورا في تركة الأم التي أوصت بالقسم الأكبر منها لدرويش، ليصبح بعدها اسمه هاينرش شُولز.

يقدم الروائي بركة ساكن شخصية درويش/ هاينرش في بنية سردية لا تُخضع هذه الشخصية لسلطة وهيمنة الصوت الواحد أو زاوية الرؤية الواحدة التي عادة ما يمثلها صوت الراوي العليم بكل تمظهراته، بل هي بالأحرى بنية سردية ديمقراطية تتميز بتعدد الأصوات الساردة، يتفق فيها ويختلف الراوي والشخصيات الثانوية بل كاتب الرواية نفسه في رؤيتهم وتمثلاتهم لشخصية درويش/ هاينرش ومواقفهم حيالها. وتتيح هذه البنية أيضاً لدرويش/ هاينرش التعبير عن نفسه بصوته الخاص.

من سمات درويش/ هاينرش، التي تقدمها الرواية، التسلط، ويتضح هذا الجانب من شخصيته من خلال السلوك الذي يسلكه مع ابنته ميمي فهي تقول عنه: «أنا أحترم أبي، ولكن تدخله السافر في تفاصيل حياتي لا يعجبني كثيراً، ولا يمكن أن أجد له مبرراً معقولاً....، كان لا يتوانى لحظةً في عمل كل ما يراه هو مناسباً لي، متجاهلاً بكل وقاحة رغبتي وخياراتي» ص 115، ونتج عن تسلطه هذا أن جعل ابنته انطوائية وفاشلة في التواصل مع محيطها الاجتماعي وعاجزة حتى عن إنشاء علاقة طبيعية مع شاب في مثل سنها كما تقتضي بذلك قيم مجتمعها مما دفع أمها للذهاب بها إلى اختصاصي التأهيل الاجتماعي أكثر من مرة. وهو مصاب كذلك بانفصام في الشخصية، فهو يظهر ما لا يبطن. فهو، مثلاً، يرى أن ابنته

يجب أن تقيم علاقة مستقيمة الغرض منها فقط الزواج لكنه لا يستطيع التعبير عن ذلك لزوجته خشيةً من أن تشك في درجة اندماجه الاجتماعي أو أن تتهمه بـ«أن ليس في رأسه سوى خرافات القرون الوسطى» ص 11، وحتى إنه عندما أخبرته زوجته بأن ابنته حصلت أخيراً على صديق قال لها: «ياااه... أخيراً! كم أنا سعيد بذلك!» ص 12، في واقع الأمر كان يعبر عن النقيض تماماً، كان غير سعيد البتة وحانق «تبّاً تبّاً. سحقاً للقانون الذي لا يميز ما بين الأخلاق والحقوق الأبوية في الحماية والرعاية والتربية القويمة، وفقاً لمعتقد الأب. سحقاً لأوروبا كلها، وعليّ وعلى العالم!» ص 106.

كما أن درويش شخصية متناقضة ومرتبكة فهو يتبنى خطابات غير متماسكة ومتناقضة جداً؛ فهو مثلاً عندما يعلن له توني عن رغبته في اعتناق الإسلام، يقدم له شرحاً للإسلام يتجانس تماماً مع القيم الإنسانية العالمية وفيه تقدمية واستنارة ولكن، استناداً على نفس المرجعية الدينية، يتبنى خطاباً مغلوطاً وعنيفاً «فإذا زنت البنت البكر أدخلت والديها النار في يوم القيامة» ص 108، «والبنت إما أدخلتك الجنة أو حشرتك في الجحيم. وبنتي من ذلك النوع الأخير: أنجبتها من أجل أن تُشيّعني لجحيم خاص بآباء الزانيات، ولكن أنا لستُ ممن يُحشرون هناك» ص106. وبناءً على هذا الخطاب تحديداً ينوي ويخطط لقتل توني بدفعه من حافة المنحدر.

وهم الاندماج الاجتماعي

سعى درويش بجد للاندماج في مجتمعه الجديد وتوهم هو هذا الاندماج،

لكن تقدم الرواية كثيراً من الإشارات والشواهد التي توضح بجلاء أن درويش لم يتمثل قيم المجتمع الذي يعيش فيه، ومنها أنه عندما أراد تهديد توني ليبعده عن طريق ابنته لجأ إلى أسلوب لا يرى فيه الأوروبي أي تهديد:

«اسمع أيها الوقح، أقول لك: إذا تأكد لي أنك تمارس الجنس مع بنتي، أنا سأنكحك أنتَ أيضاً«! فقال له توني مندهشاً: «ولكنني لستُ مثلياً، أنا لا أميل لممارسة الجنس مع الرجال«! قال لتوني: «أنا أيضاً لا أميل لذلك، ولكنني لا أتردد في أن أكون مثليّاً في حالتك، لذا من الأحسن أن تترك سبيل ابنتي، وإلا سأنكحك كما تُنكح المرأة!» ص 118.

بل هو أسلوب تهديد مبتذل شائع في الثقافة الشعبية لبلده الأصلي، ولا يمكن أن يؤدي نفس الوظيفة في السياق الذي يعيش فيه الآن. ومن الإشارات أيضاً أن درويش فشل في تكوين صداقات في محيطه الاجتماعي وليس لديه سوى «صديقين سيئين حقيرين لا أحد يحبهما في المدينة كلها» ص 116. ومن الإشارات الأخرى مسألة كرهه للكلاب، فبالرغم من عمله في البدء مُحَرّياً للكلاب إلا أنه احتفظ طوال إقامته بكرهه لها مبرراً ذلك بأن البيت الذي تُربى فيه كلاب لا تدخله الملائكة، هو مؤشر ذو رمزية في بلاد يُعتبر امتلاك الكلب فيها سمة حضارية وتحظى فيها الحيوانات المنزلية بمحبة طاغية وتحميها القوانين بصرامة وتُنتج البرامج التلفزيونية باهظة التكاليف وعالية المشاهدة لتشرح للمواطنين كيفية العناية بها مثل برنامج (ثلاثون مليون صديق) (**Trente millions d»amis**) الذي تقدمه القنوات الفرنسية).

لكن ينقشع هذا الوهم عندما يصبح ثمن اكتمال اندماجه هو شرف ابنته وفقاً لمفهوم الشرف الذي تربى عليه سنوات طويلة ولم تنجح سنوات إقامته الطويلة في النمسا في تغييره «أن تفعل ابنته الحرام ويزني بها رجل غريب، أمام عينيه، بل بمباركته هو شخصياً في الغرفة المجاورة لغرفته، وعليه أن يبتسم! أليس ذلك ما يُسمّى في الدين الإسلامي «الدّيُّوث»؟ وفي شارع بلاد أبيه بـ«المعرّص»، و«ابن الكلب» في موطن أمه» ص 71. تكمن الإشكالية في أن انتهاك شرفه سيتم برضا زوجته وابنته وبه تتحقق واحدة من القيم المقدسة في الحضارة الغربية: الحرية، وهي الحضارة التي ينتمي إليها هاينرش شُولز، وبها تنتهك واحدة من القيم المقدسة في الحضارة العربية/ الإسلامية: الشرف، وهي الحضارة التي ينتمي إليها حسني درويش جلال الدين!

السقوط

تتراكم الأزمات داخل درويش/ هاينرش بدءاً من أزمة الهوية التي رافقته في كل مكان ذهب إليه وأزمة المهاجر الذي لا تستوعبه قيم المجتمع المضيف أو لا يستوعبها هو، ثم أزمة ثقافات تستعصي على التعايش وأزمة خراب أصاب العالم برمته وأزمة الوجود وأسئلته الصعبة ثم أخيراً وليس آخراً أزمة انقشاع الوهم وحتمية الصدام. وسقط درويش من حمل ناء بثقله. «إذا كنتُ أنا التي دفعتهُ فلستُ التي قتلته، فالفعلان مختلفان. هنا أتحدثُ عن الإرادة والرغبة في الموت. لو صبرتُ قليلاً لألقى علينا تحية الوداع ومضى لحتفه. هل تعجلتُ؟ على كلّ، أنا لستُ متأكدةً من شيء،

يبدو أنني مرتبكةٌ قليلاً» ص 122. هل انتحر درويش؟ هل قتل بوساطة زوجته؟ من الخطل القول إن الأمرين سيان!

الخاتمة:

نشير في خاتمة هذا المقال إلى أن الروائي بركة ساكن قد استخدم تقنيات مختلفة في إطار ديمقراطية السرد لتقديم شخصية حسني درويش/ هاينرش والكشف عن ملامحها على امتداد الرواية؛ فمرةً يجعلها تقدم نفسها ومرة أخرى يجعل الشخصيات الثانوية تتحدث عنها ومرة بوساطة الراوي ومرة يتدخل الكاتب بنفسه ليضيء جانباً ما، فاستخدامه لهذه التقنيات المختلفة أتاح له مرونة كبيرة في رسمه لهذه الشخصية.

وعلى كلّ تبقى شخصية درويش/ هاينرش مفتوحة على تأويلات كثيرة، فهي شخصية روائية خصبة وثرية وكما يقول بركة ساكن: «ما أريد أن أقوله من روايتي هو ما يفهمه القارئ، فكل قارئ مؤلف، ...، وما يصل إليه يقع على مسؤوليته» وهو ما يتفق تماماً مع فكرة أن القارئ ليس متلقياً سلبياً للمعنى، بل هو من يبني المعنى، معناه الخاص به من خلال تفاعله مع النص.

«الرجل الخراب»... عذاباتُ رُوحٍ شرقيّةٍ [1]

عبد الدائم السلامي [2]

ليلى أبو العلاء، وأمير تاج السر، وحمّور زيادة، وعبد العزيز بركة ساكن، واستيلا قاتيانو، ومنصور الصويم وسارة الجاك هم نخبة من أبطال المشهد السردي السوداني المعاصر الذين يخوضون الآن مغامراتهم السردية بروح إبداعية شفيفة. إذْ نلفيهم يلوذون بثراء ذاكرتهم الجماعية، وتنوّع مفردات المعيش السوداني، سبيلاً إلى إخصابِ مُتخيَّلاتهم التي يصوغونها في إهاب حيواتٍ ومصائر محمولة في قصص وروايات لا يمكن معها إلا الإقرارُ بأصالتها وبقدرتها على رفد المشهد السردي العربي بنماذج إبداعية مائزة. وتُعدُّ رواية «الرجل الخراب» لعبد العزيز بركة ساكن عيّنة لتلك النماذج المُمَثِّلة لحيويّة السرد السوداني. إذْ يتجلّى فيها وعيُ صاحبها بوظائف الكتابة وبأدوار الكاتب في تحرير الفعل الإبداعي من الأسيجة التقليدية الحاكمة لتصوّرات الناس عن العالَم، وحَفْزِهِ على التوغّل في المناطق المظلمة من ذاته الحضارية وتعرية ما فيها من وَهنٍ وخرابٍ ثقافيَيْن.

---

(1) نشر المقال بجريدة المدن الإلكترونية بتاريخ 28 مايو 2015.

(2) كاتب تونسي.

رحلة الحكاية

توزّعت رواية «الرجل الخراب» على أحد عشر فصلاً، وقد انصبّ السردُ فيها على حكاية مواطن سودانيّ من أمّ مصريّة، اسمه حسن درويش، كان انتمى في شبابه إلى تيّار سلفيّ مصري ثمّ ارتدّ عنه. وبعد إنهاء تعليمه الجامعي عمل صيدلانياً وأحبّ فتاة من بلدتِه. وفي أثناء عمله زاره حريف طالباً دواءً يساعده على النوم، واغتنم الفرصة ليقترح على درويش الهجرة إلى أوروبا حيث ينتظره مستقبَل زاهر مع تنبيهه إلى أنّ «الأمر صعب جداً، ولكنّه سهل لشاب شجاع ولديه طموح». ولأنّ الهجرة إلى أوروبا تمثّل حلمَ كلّ شابٍ عربيّ يعيش ظروفاً مادية صعبة رغم ما فيها من مخاطر، فقد وجد الاقتراحُ هوىً في نفس درويش، وقَبِلَ تجريبَ حظّه في السفر إلى أوروبا بمعونة وسيط دلّه عليه ذاك الحريف المنتمي إلى شبكة كبيرة مختصّة في الهجرة غير الشرعية بمقابل ماليّ. وبتوجيه من الوسيط «السوري» ترحّل درويش من مصر إلى النمسا مروراً باليونان وبعض بلدان أوروبا الشرقية في سفرةٍ بريّة شاقة ومليئة بأحداث الخوف واللذّة معا، خاصة ما اتصل منها بتعرّفه تلك الشابةَ الرواندية الجميلة «ناديا» الهاربة من بَدْوِ سيناء الذين مارسوا معها الجنسَ وانتزعوا منها كليتَها مقابل الإفراج عنها، وهي التي سترافقه بجراح روحها، وعذوبة جسدها، ومرارة حكايتها التي سترويها له وهما جنباً إلى جنب في قفص بأسفل الشاحنة الكبيرة المخصّصة لنقل الخنازير التي حملتهما من اليونان إلى النمسا. وبوصوله إلى هناك، استغنى درويش عن اسمه واختار له اسم «هاينرش» حتى يسهل عليه الاندماج في المجتمع

النمساوي بينما اندمجت ناديا في مجتمع الموسيقى والسهر الليليّ. عمل درويش لدى امرأة معاقة اسمها «لوديا شولز». ثم إنّ موتَ تلك العجوز، وتَرْكَها له كثيرا من الميراث، إضافة إلى تأخّر حصوله على الإقامة، كلّها أمور أجبرته على الزواج بابنتها المشرَّدة «نورا شولز» لينجب منها بنتاً منطوية على نفسها تسمى «ميمي» وهي التي ستُغْرم بعد علاجها النفسيّ بصديقها اليهودي «توني» وتدعوه إلى البيت ليفتضّ بكارتَها بحضور والدها الذي قبل الأمر على مضض لأنه «يخاف من ردود أفعال زوجته وابنته، ويثق تماماً بأنهما قد لا تتردّدان في رميه في الشارع في أية لحظة، بعيداً عن البيت الذي يمتلكه هو وحده، وهذا ليس مجرّد تخيل منه، ولكنّه حدث بالفعل قبل خمسة أعوام»، وهو الأمر الذي جعله يؤمن بحقيقة تلك المقولة الشهيرة حول مَن لهم أولوية الحماية في أوروبا، وهم «الأطفال أولاً، ثم النساء، ثم الكلاب إذا كان بالبيت كلب، أو القطط في حالة عدم وجود الكلب، ثمّ الرّجُل». وعلى وقع هذه الحقيقة، ورفضاً منه ضمنياً لحادثة أن يختلي شابٌّ بابنته في بيته، تنامى نفورُ هاينرش (درويش) من توني وكرهُه له، خاصةً لمّا أعلن هذا الأخير إسلامَه، إذْ ظنّ الأب أنّ إسلام توني ليس إلا خدعة منه لترحيل ابنته إلى مناطق التوتّر بالعراق وسوريا وأفغانستان لتمارس جهاد النّكاح «تماما كما حصل للفتاة الرواندية ناديا من قبل البدو في الصحراء المصرية». ولتخفيف هذا الخوف من الآتي، ظلّ هاينرش، الذي أُغرم بقصيدة «الأرض الخراب» للشاعر توماس ستيرنز إليوت (1888-1965)، يردّد باستمرار مقطعَها القائلَ: «أنتَ يا من كنتَ معي على السفن في ميلايْ/ تلك الجثة التي زرعتَها

العام الماضي في حديقتك/ هل بدأت تنبت؟ هل ستُزهر هذا العام؟ أم إن موجة البرد المفاجئة قد أزعجت مرقدَها/ آهٍ، فلتُبْقِ الكلب بعيداً عنها/ ذلك الصديق للإنسان/ وإلا سينبش بمخالبه ليخرجَها من جديد».

في الأخير ينصاع هاينرش لرغبة رواية «الرجل الخراب» وينتهي من مغامرة هجرته إلى النمسا، وما عاشه خلالها من عذابات روحية واجتماعية طيلة عشرين عاماً، مقتولاً في غابة من غابات المدينة من قبل زوجته وبمباركة من ابنته وخطيبها وفقَ ما ورد في اعترافيْهما بخاتمة الرواية.

كتابةُ الهجرة

ما يميّز رواية «الرجل الخراب» أمور فنيةٌ ودلاليةٌ عديدة منها صفاءُ اللغةِ الساردةِ واكتفاؤها في أغلب الأحيان بعُمدتِها، ووضوح رُؤيةِ المؤلِّفِ الحضاريّة، وتنويعُ أنماط الرؤية عبر التناوب السلس بين الكاتب والراوي في فعل الحكي، واكتمالُ ملامح الشخصيات، وخفّةُ إيقاع المرويّاتِ. وهي ميزاتٌ فنيّة حمت الروايةَ من كلّ ترهُّلٍ سرديّ، ومنحتها القدرة على الانصباب على جوهر أهدافها دونما تلكؤ أو مواربةٌ. يضاف إلى ذلك خروجُ «الرجل الخراب» على عمود الرواية التاريخية التي افتتن بها الروائيون العرب المعاصرون، وانصبابُ جُهدِها التخييليّ على توصيف الراهن العربي وتفكيك مظهر من مظاهر تأزّمه الثقافي ممثَّلاً بالهجرة غير الشرعيّة، وما يعتور المهاجر إلى بلاد أوروبا من هَوانٍ ومذلّةٍ وانسحاقٍ أمام ثقافة بلدِ الإقامة. وفي هذا الشأن، لا نعدم توفُّقَ الروائي في تعرية واقع الهجرة والمهاجر معًا عبر شخصية بطله حسن درويش؛ إذْ نلفيه يحرِصُ على تأكيد أنّ هجرة أغلب

مواطنينا العرب إلى أوروبا ليست سوى هجرة في الجغرافيا، بل هي هجرة أجسادٍ من أرض إلى أخرى فحسب، بينما تظلّ روحُ المهاجر أسيرةَ ثقافته الشرقيّة بجميع أقانيمها وقِيَمها الأخلاقية والاجتماعية والعقائدية التي تقود سلوكَه، وتحدّد طبيعةَ علائقه مع الناس. وهو الأمر الذي جعل حسن درويش يقف في منطقة وسطى بين حضارتيْن مُتضادتيْن، وظلّت روحُه تتأرجح ممزَّقةً بينهما؛ فلا هو استطاع الانتماءَ الصريح إلى إحداهما، ولا تحرّرَ من إسارهما في الآن نفسه، وهذا ما زاد من قسوةِ شعوره بالوِحدة والضياع والانسحاق، فخسر اسمَه بحمولته الدَّلالية، وخسر شرَفَه العائليّ، وخسر حياتَه، وصار رَجُلَ الخرابِ بامتياز.

الرجل الْخَرَاب، مُتعة النّص وحريّة الكتابة

منهل حكر الدور [1]

نشرتُ أكثر من مرّة على صفحتي في (فيسبوك)، وكتبتُ في أماكن أُخرى، وردّدنا في جلساتنا النقاشية حول الكُتب والروايات، دستور عبد العزيز بركة ساكن للآراء وهو ما ذُكر في إقراره في أولى صفحات روايته البديعة الموسومة «بمخيلة الخندريس» وهو)...إن الآراء في قاموسي أربعة: آراء خيِّرة، آراء شريرة، آراء خيرة وشريرة، آراء لا خيرة ولا شريرة.....) طبعاً كما هو معروف ومؤكد، لا توجد آراء بين بين... فالرأيان الأولان هما رأيان قد يصدران من الكاتب الأول في هذه الحالة هو شخصي الضعيف، أما الرأيان الأخيران فهما رأيا القارئ الذي لسوء حظه يتطلّع الي الرأيين الأولين)، انتهى الاقتباس من رواية مُخيلة الخندريس. مما لا شك فيه أن بركة ساكن قصدَ بهذا الكلام الذي - أطلقت عليه أنا دستور، لأن بنوده تسمح لي أن أطلق عليه ما أريد - أقول، إنه قصدَ بأن تأويل وفَهم النصوص يُعَبِّر عن أفكار القارئ، والقارئ من يتحمّل مسئوليتها

(1) روائي وناقد سوداني.

والدفاع عنها، لذلك ستجيء قراءتي لرواية «الرجل الخراب» منطلقةً من هذه المسئولية. رواية الرجل الخراب رواية حافلة بالأحداث والإحساس وبالأشخاص والإخلاص، والعديد من وجهات النظر. وأنت تطالعها تتداعى ذاكرتك، وذلك من وجهات النظر المتعددة والمشاعر المبعثرة للرّواة، وكل شخصية تُعبِّر عن أحاسيسها وأفاعيلها بنفسها، وأرى في ذلك تيار الوعي **Stream of Consciousness** وهي طريقة المحدثين في تقديم شخصياتهم السرديّة وتحليلها ورسم ملامحها، وهذا بطبيعة الحال يلقي بالأضواء الكاشفة على الحياة الداخلية والخاصة للشخوص بعيداً عن النمذجة والتنميط، وأي نموذج ينتفع به بركة ساكن؟، وهو الذي ينتهج التجريب والتجديد والحداثة، وما التجريب غير إنه تيار يدعم حريّة المُبدع في تعامله مع إبداعه، وهو نفّاج يخرجُ ينفذ خلاله من نمط الجداول والقوالب الجاهزة. وبالفعل إن العقل المستقِل ليرتاح إلى التجديد والطرائق الإبداعية التي إذا ما طُبِّقت أدواتها بَلَغَ بها الكاتب مراده، وحصدَ منها القارىء متعةَ التلقّي، وهذا يعني لي بأن إبداعات بركة ساكن هي عصيّة على سطوة النُقاد الكلاسيكيين، وأقتبس ما قاله بشأن هذا العصيان في عمق نص رواية «الرجل الخراب»)......كما أن ذلك سيورّط النص الأدبي فيما يسميه بعض النقاد الكلاسيكيين الحَرفيين، الخروج المريع وغير المُبرر فنياً عن الخط العام للتحقق السردي).

عندما تُمسك بتلابيب أية رواية تجد نفسك أمام ثلاثة أشخاص؛ المؤلف، السّارد أو الراوي والقارئ. والراوي إذا أردنا تعريفه بكلمات بسيطة وخالية

من التعقيد هو: الشخص الذي يسرد الحكاية وهو من اختراع المؤلف. البعض يطلق على السارد وصف الكاتب الضمني **Implied author**، وفي الغالب الراوي دائماً شخصية هلامية يصنعها الكاتب، إلا أن الراوي عند بركة ساكن راوٍ له روح ورائحه وظل، ويمشي في الأسواق ويتحرّش ويغازل ويغضب. في القرن التاسع عشر تبنَّى فلوبير الرأي القائل: بأن المؤلف ينبغي ألا يُطلَّ من بين السطور مخاطباً القارئ مباشرة، وهذا يُعَد عيباً ومأخذاً على الروائي، أي يجب أن يقوم الراوي بالفعل السردي نيابةً عن الكاتب. حتماً في أي رواية كُتبت بهذه الطريقة نكاد ننسى المؤلف تماماً، ولكن من الذي ينسى عبد العزيز بركة ساكن؟ وأنت تقرأ رواية الرجل الخراب تجده واقعاً يمشي في النص ويضفي عليه وميضاً ولمعاناً، تجده في رواية «الرجل الخراب» متصوراً في الشوارع والممرات، تجده عند نهر «سالساخ»، وشارع جترايدقاسا، ولابد أن مرَّ بمحطة فستبانهوف في غرب فيينا.

وتجده صوتاً مقوّماً ومعدّلاً وساخراً. والقول التالي له)...بالطبع ستجد القارئة والقارئ الكريمان معلومات كثيرة تُناقض المعلومات التي ذُكرت في الجزء السالف من الرواية؛ أي الجزء الذي رواه الراوي مشكوراً، وتدخل الراوئي - أي شخصي الضعيف - كثيراً في بعض الثيمات. وهو تدخل مُخل في أغلبه، إذا لم يتسامح معه القارئ الصارم الذي يبحث عن حقيقة ثابتة لا يمكن التلاعب بها أو فيها.....). وأردف كاتباً إن الأمر متروك للقارئ المُرائي المُغامر الصعلوك).... وهذا يَرُدّنا رداً جميلاً إلى الدستور الذي بدأت

به هذه القراءة المتواضعة. فمن منكم يحب المغامرة والصعلكة والتمرُّد على النموذج؟. أنا أدوّن اسمي في أعلى القائمة ففي التجريب متعتي والانفكاك من النموذج، وفي العوالم الحرّة أَجِد الارتياح الكامل. فطرائق الكتابة وتقنياتها وميول القارئ الإنسان ما زالت لغزاً، وإن علم فن الرواية مازال الإنسان يقف أمام أبواب سره المغلف حائراً. ولكن المطلوب أن يتواصل المد الإبداعي وقطعاً ليس هنالك ميثاق موقّع بين القارئ والكاتب على فهمٍ واحد، فالنص يقبل التأويل كما قيل.

رواية الرجل الخراب، رواية حافلة بشخوص نشطة وعوالم خلّابة وأمكنة مدهشة. تماماً شعرتُ بأنني أقف جنباً إلى جنب مع الشاب السعودي وصديقته أمام مرسم «نورا» وهي تبيع رسوماتها للسُيّاح، وأستطيع تخيّل «إيتنشتاين» **Einstein**؛ تلكم الصخرة القاسية التي سقطت منها «لوديا» في عيد ميلادها الخمسين: «وإن جَوقة جنازتها أخذت تعزف مارشاتها الأولى وهي في الخمسين من عمرها».

* شخصية درويش أو هاينريش **Heinrich**؛ هو شاب سوداني من أم مصرية وفِي رفقته الشابة الرواندية الفاتنة. الاثنان معاً كانا مثالاً حيّاً للمعاناة التي يواجهها الشباب الإفريقي من أجل أن يدرك الضفة الأخرى من المتوسط، حيث فردوس النعيم المتوهّم.

* درويش، الطبيب الصيدلي الذي يعمل مُخَرٍّ للكلاب هو يشير بشكل صادق إلى جمهور عريض من الشباب والشابات الطموحين الذين يقصدون أوروبا بحثاً عن حياة أفضل، وعندما يصطدمون بالواقع هناك يتحوّل

المهندس لعامل في محطات تعبئة وقود السيارات، والمؤهل إلى حارس عقار، والمحظوظ من يعمل سائق تاكسي، ولكن ما عملَ المهندس عاملاً، والطبيب في مهنة هامشية إلاّ لأن البلدان طاردة وظالمة، والسلطان ظالم ولا يأبه بأمر شعبه حتى لو تعثّر فيلٌ على مرمى من قصره المنيف، وإن لم تنجو ببدنك يُصادر منك كل شيء حتى المعرفة.

درويش - كَثُرَ الحديث عنه، أليس كذلك؟، لما لا؛ فهو الشخصية الأساسية في الرواية، باختصار فدرويش هو شاب سوداني من أم مصريّة وسافرَ بجوار سفر يوناني مزوّر إلى اليونان، وعبر التهريب وصلَ إلى النمسا وظلّ يتابع أمر منحه اللجوء السياسي، لكن الأسباب التي قدمها لدائرة الهجرة، صُنفت بأنها أسبابٌ الغرض منها اقتصادي وتمّ رفض طلبه، وظلّ يعمل مع سيّدة تدعا «لُوديا» في وظيفة مُحرّي كلاب، وقبل مماتها كتبت له الشقة والسيارة باسمه باعتبار أن ابنتها كانت تعيش بعيداً عنها، ولكنه أحضرها -درويش- قبل أيام من وفاة والدتها، وتزوجها بعد ذلك بغرض توفيق أوضاعه القانونية في البلد، وأنجبا بنتاً أسمياها «ميمي»، وعندما كبرت البنت ووصلت سن العشق، تحرّكت إنزيمات التناقض في الرجل وصَعُبَ عليه أن يستوعب فكرة أن يكون مع ابنته عشيق يدخل عليها في غرفتها في البيت، لم يقتنع مطلقاً عندما قالت له إن عشيقها قد أسلم، وبعد أحداث وتفاصيل داخل النص فإن درويش دفعَ عشيق ابنته من أعلى جبل نحو الهاوية ولكنه تشبثَ بشجرة قبل أن يصل الهاوية، ولكن درويش كان أسرع من عشيق ابنته نحو الهاوية، ربما دفعته زوجته أو قد يكون قفزَ

من تلقاء نفسه رغبةً في الانتحار. هنا يتبدى لي بأن الأفكار التي لا تقبل الآخر أو تفكر في الخلاص منه هي ميّتة ومنتحرة لا محالة. في هذه الرواية، لا شك، تتجلى الفوارق الاجتماعية والثقافية التي يواجهها العرب والمسلمين في أوروبا على الرغم من أن البعض يوهِم الناس بأنه متسامح ومُقر بثقافة قبول الآخر ويستطيع أن يتعايش مع المجتمع الأوروبي، ولكن عندما يصل الأمر إلى ابنته أو زوجته -وليس بالضرورة دينه- حينها يظهر التناقض. لو قرأتم الرواية ستجدون أن المدعو درويش يسكر ويعربد ويُعاشر النساء خارج عش الزوجية، بل وصل به الأمر أن يمنع ابنته من دروس التربية الإسلامية، وما إن يظهر هذا التناقض حتى يلوح الخراب في وَضح النهار ويصبح الرّجُل خراباً.

الفصل الرابع

توقيعات على المنفستو النوبي

توظيفُ الأسطورة في رواية «مَنَفِستو الديك النوبي» لعبد العزيز بركة ساكن: قراءة نقدية [1]

د. عبد الغفار الحسن محمد محمد أحمد [2]

مستخلص الورقة:

تسعى هذه الدراسة للكشف عن مدى قدرة الروائي عبد العزيز بركة ساكن على توظيف الأسطورة في روايته «منفستو الديك النوبي»، كما تسعى للكشف عن التقنيات والأساليب الفنية التي اتبعها في تأليف هذه الرواية.

وتفترض الدراسة أن الرواية استطاعت أن توظف الأسطورة للكشف عن التحولات التي صاحبت التعدين الأهلي عن الذهب في السودان من الناحية الاقتصادية والاجتماعية، وأن تنقد الواقع السياسي من تحت كنانة الأسطورة.

(1) ستنشر هذه الدراسة في مجلة الدراسات الإنسانية التي تصدرها جامعة دنقلا.

أكاديمي سوداني متخصص في الأدب والنقد ويعمل استاذاً مشاركاً بجامعة وادي النيل.

مقدمة:

تكمن قيمة هذه الرواية وأهميتها في توظيفها للأسطورة بطريقة جديدة، يعيد فيها الروائي إنتاج الأسطورة، متسقاً مع واقع جديد، وتحول اقتصادي واجتماعي تشهده الساحة السودانية، في السنوات العشرة الأخيرة، حيث ظاهرة التعدين الأهلي للذهب في الصحراء بشمال السودان، هذا من ناحية، ومزج ذلك بالتاريخي والاقتصادي والسياسي من ناحية ثانية. وما تحفل به الذاكرة الشعبية من قصص وأساطير حول الجن الذي يحرس الذهب وطرق التداوي من الجنون من ناحية ثالثة، وحالة الفقر التي يقع تحت طائلتها قطاع كبير من الشعب السوداني، دفعهم للمغامرة في البحث عن الذهب والثراء من ناحية رابعة.

وما تهدف إليه هذه الدراسة هو: قراءة هذه الرواية والكشف عن مدى قدرتها للإفادة من الفلكلور الشعبي والتراث السوداني وما يحفل به من أساطير حول الجن والسحر والكهانة وتمثيله فنياً في هذا العمل الأدبي. والكشف عن التقنيات الفنية التي استطاع الروائي من خلالها أن يوظف الأسطورة بشكل حداثي معاصر، يضيف إلى بنية الرواية العربية، ويعرِّف بالإرث الثقافي لمجتمعاتنا السودانية عربياً وعالمياً.

ولعلّ أسلم منهجٍ لهذه الدراسة هو المنهج التكاملي، الذي يُمكِّن الدارس من الإفادة من منجزات عدة مناهج في التحليل والقراءة والتأويل.

وتأتي هذه الدراسة في ثلاثة محاور بعد مدخل وملخص للرواية هي:

- تجليات الأسطورة في الرواية: وتشمل أسطورة المكان وأسطورة

الحيوان.

- الشخوص وتفاعلهم مع الأساطير.
- تقنيات توظيف الأسطورة.

مدخل:

عبد العزيز بركة ساكن: أديب وروائي سوداني، حائز على جائزة الطيب صالح للرواية في دورتها السابعة 2009م عن روايته «الجنقو مسامير الأرض»، وفيما حظيت أعماله باهتمام القراء والنقاد فكثيرًا ما أغضبت الرقيب، وذلك لتوظيفه الجنس كثيراً ترى المصنفات الأدبية بالسودان أنه يجرح الذوق العام، ولأنه يتبنى منهجاً سياسياً وفكرياً يخاصم السلطة الحاكمة في السودان. وكثيراً ما طرق في أعماله الروائية قضية المركز والهامش وفساد السلطة.

وانحاز إلى عرقية السود في أغلب أعماله، وإبرازها على أنها مجموعات ذات ثقافة وفكر ليس بالضرورة أن تكون مندرجة في الهوية العربية والإسلامية، وهذا مما جعل الكثير من القراء وكذلك الحكومة ينظرون إلى أعماله بغير عين الرضا.

ومن أهم أعماله الروائية أيضاً: ثلاثية البلاد الكبيرة التي تضم رواية رماد الماء ورواية الطواحين، وزوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة. وكل هذه الأعمال توحي بأن السودان لا يمكن أن تحكمه ثقافة واحدة، فهو بلاد كبيرة متنوعة دينياً وعرقياً وثقافياً. وطرح من خلالها الكثير من أسئلة الهوية وعبر من خلالها عن انتمائه الفكري اليساري والمخاصم للإسلاميين

في السودان، وإن عبر عن رؤية صوفية متسامحة عبر بعض شخصياتها. ومن أعماله الروائية أيضاً: العاشق البدوي، وما تبقى كل ليلةٍ من الليل، ومسيح دارافور، والرجل الخراب.

وله مجموعة قصصية بعنوان موسيقى العظم، وأخرى بعنوان على هامش الأرصفة، وقصة قصيرة بعنوان: امرأة من كمبو كديس. وإلى جانب مؤلَّفاته القصصية والروائية، كتب في كثير من الدوريات والمجلات والجرائد، منها: «مجلة الناقد اللندنية»، و«مجلة الدوحة»، و«جريدة الدستور«و «مجلة العربي اللندنية»، و«الجزيرة نت» وغيرها. كما أنه عضو نادي القصة السوداني وعضو اتحاد الكتاب السودانيين، وله مشاركات عديدة في فعاليات ثقافية عربية وعالمية.

كما توافَرت لأعماله قراءات تنبَّهت إلى رسالته وإبداعيته ونبَّهت إليها، فمُنح جائزة «بي بي سي» للقصة القصيرة على مستوى العالم العربي ١٩٩٣م عن قصته: «امرأة من كمبو كديس»، وجائزة «قصص على الهواء» التي تنظمها «بي بي سي» بالتعاون مع مجلة العربي عن قصتيه: «موسيقى العظام» و«فيزياء اللون»، وفي ٢٠١٣م قرر المعهد العالي الفني بمدينة سالفدن سالسبورج بالنمسا أن يدرج في مناهجه الدراسية روايته «مخيلة الخندريس». عمِل مدرسًا للغة الإنجليزية من ١٩٩٣م إلى ٢٠٠٠م، وشغل عدة مناصب، أبرزها: عمله مستشارًا لحقوق الأطفال لدى اليونيسيف في دارفور من ٢٠٠٧م إلى ٢٠٠٨م، ومديرًا لمشروعات التنمية في صندوق تنمية المجتمع التابع للبنك الدولي بالنيل الأزرق، إلى أن تفرَّغ

للكتابة؛ تلك الوظيفة التي يستودعها شغفه التام والدائم.

يقدم إلينا الروائي عبد العزيز بركة ساكن رواية جديدة بعنوان «منفستو الديك النوبي» (ساكن:2016م) لينتقل من خلالها لمرحلة جديدة في الكتابة الروائية، حيث يمزج فيها بين الأسطورة والواقع مزجاً فنياً وبأسلوب حداثي عصري.

ولعله يسعى من خلال ذلك أولاً/ لتجديد أسلوبه السردي، وتطعيمه بلون جديد يضيف إلى أدوات السرد الفنية التي طالما سعى الجيل المجدد من الروائيين العرب إلى الخروج بها عن دائرة المألوف، وكسر خطية السرد «بالتحرر من الأعراف الجمالية التي أرساها الشكل الروائي الواحد، ثم التأصيل لأعراف جمالية روائية عربية» (الصالح، 2001م:6). ولما رأوه من توظيف للفلكلور والتراث الشعبي عند الغربيين الذين استلهموا من خلاله تراثهم وأساطيرهم، فلا بأس إذن أن يستلهم الروائي العربي تاريخه وأساطيره في عمله الروائي «ليجد خزاناً للنصوص التي ظلت مغيبة ومهمشة فيحييها ويلتفت إليها؛ ليجردها في وجه الأعداء والخصوم» (يقطين، 1992م:135).

أضف إلى ذلك تلك «المكانة التي أخذت الأسطورة تشغلها في مجالات الحياة كافة، إذ لم تعد سمة مميزة للمجتمعات البشرية الأولى، كما لم تعد وقفاً على التفسيرات البدائية لنشأة الكون والطبيعة، أو طقوساً سحرية، بل امتدت لتشمل البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمعات الحديثة ».(الصالح، 2001م:7).

«ولعل غاية الروائيين العرب من توظيف الأسطورة لا تختلف كثيراً عن أسباب الشعراء والمسرحيين العرب، فالكل يسعى لتحقيق هدفين أساسيين أولهما: هدف سياسي وهو: السعي إلى «ابتكار وسائل قادرة على تعرية آليات القمع والاستبداد دونما مواجهة مباشرة مع رموزهما »(السابق:67)، و«نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية إما بالحلم والفانتازيا، وإما باستيحاء الأساطير» (النساج، 1985م:71).

وثانيهما: سبب فني هو» تحرير نفسها من نفوذ البلاغة التقليدية وأنماطها التي ظلت شائعة لفترة غير قصيرة من الزمن ».(الصالح2001م:5).

واستخدام الأسطورة في حد ذاته ليس بالجديد في الرواية السودانية، ولا في الرواية العربية، فالطيب صالح قد وظَّف الأسطورة في روايته «عرس الزين» كما استغله عبد العزيز بركة ساكن في أكثر من رواية خاصة في روايته «رماد الماء»، والتي جمع فيها كثيراً من الأساطير والخرافات، والثقافة الشعبية لمجتمع جنوب السودان، وكذلك وظَّف الخرافة بشكل محدود في رواية «الجنقو مسامير الأرض» من خلال شخصية «صافية».

أما عربياً، فمنذ توفيق الحكيم قد عرفت الرواية العربية الأسطورة من خلال روايته «عودة الروح» (السابق:30)، كما وظف إبراهيم الكوني الأسطورة في رواياته «التبر» و«المجوس» و«نزيف الحجر». (عبد الله إبراهيم» ندوة«2009م:23 28-).

ولا يخفى أصل هذا النوع من القصص الذي يوظف الأسطورة، فإن كان بركة ساكن قد أشار في سفر السرد في خاتمة روايته «منفستو الديك

النوبي» إلى مصادره أو مصادر شخصيته «أدومة» في مثل هذا السرد الأسطوري إلى التأثر بسرود غربية (ساكن، 2016م:222)، فإننا نقول: إن هذا صحيح، ولكنه لا ينفي أن الذاكرة الشعبية العربية والقصاص العرب في العصور الوسطى هم أصل هذا النوع من الحكايات، وقد حقق ذلك الباحث والأديب «فاروق خورشيد» في كتابه «أديب الأسطورة عند العرب» (خورشيد، 2002م) وأورد العديد من الشواهد التي تثبت أصل هذا النوع من الحكايات في القصص العربي القديم فليراجع.

كما جمع الدكتور عبد الله الطيب في مؤلفه بعنوان «الأحاجي السودانية» الكثير من هذه الأساطير السائدة في المجتمع السوداني، مما يمكننا من القول: إن الشعب السوداني شعب مسكون بالأسطورة، ومؤثرة في حياته الواقعية واليومية إلى يوم الناس هذا، وفي شتى طبقاته الاجتماعية.

ملخص الرواية:

لعله من المفيد أن نقدِّم ملخصاً عن الرواية، وذلك لأنها حديثة الصدور، ولعل الكثيرين لم يطلعوا عليها بعد:

تقوم هذه الرواية على فكرة الأسطورة القائلة بأن الذهب يحرسه الجن. وأن كل من يقترب من أماكنه ربما تعرض للمس أو الجنون، أو أنه يحتاج لبعض الحيل ليتعايش مع الجن ويستخلص منه بعض الذهب، كما توظف أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية.

كما أنها في الوقت نفسه تتحدث عن الواقع السوداني المعاصر، وحالة الفقر التي يرزح تحتها قطاع كبير من الشعب السوداني، مثلت لهم الرواية

بعدد من الشخصيات من حي «زقلونا» بأطراف الخرطوم، هذه الحالة التي دفعت بالكثيرين للمغامرة بالبحث عن الذهب في مناطق التعدين الأهلي بالصحراء بالمنطقة الشمالية للسودان، والتي برزت كظاهرة اجتماعية واقتصادية جديدة، حيث تفتقت الأرض في العديد من مناطق السودان عن ثروة حقيقية من الذهب، أصبح الآن جزءاً تعول عليه الدولة في زيادة دخلها القومي.

وقد مثّل الروائي ساكن للمعدنين الذين ذهبوا للصحراء بشخصيتين «فتح الله فراج» و«جبريل كيري» الذين حذرهما «أونور سدنا» الذي كان في مناطق التعدين من الذهاب، باعتبار أن بالصحراء ذهب كثير، ولكن معه فساد كثير، وشياطين كثيرة. في إشارة إلى أن الذهب محروس بالجن، والإنسان الطاهر وغير النجس لا يستطيع أن يظفر بشيء.

وبعد أن قررا الذهاب لمناطق التعدين وذهبا مع أحد التجار للبحث عن الذهب في القبور النوبية، دخلا في مقبرة بها مومياء لأحد ملوك النوبة، وفي أثناء دخولهما ظهر لهما ديك غريب غيَّر مجرى حياتهما، فقد ابتلع جبريل كيري في جوفه تماماً، وقد خير فتح الله بخيارين لا ثالث لهما: إما أن يقبل بالديك ويصير مملوكاً له، وإما أن يرضى بالفقر ويعود إلى أهله سالماً، وفتح الله يختار الديك لأنه يعتقد أن كل شيء أهون من الفقر. وبعد أن يعودا إلى الخرطوم يموت جبريل متأثراً ببلعه خاتمين وجدهما في القبر النوبي، ويظهر في يوم وفاته ديك غريب ضيفاً على دجاجاته، هذا الديك الذي يبيض ذهباً خالصاً يكتشف أمره فتح الله بالصدفة، وعرف أنه الديك الذي وقَّع

معه العقد، وتتغير حياة فتح الله كلياً من الفقر المدقع إلى الثراء العريض، ومن حيه القديم بزقلونا إلى كافوري أحد أحياء الطبقة الثرية بالخرطوم بحري. ولكن الديك الذي أراد فتح الله أن يستغله وينكر أمره على أبناء صديقه جبريل قد حول حياة فتح الله إلى كابوس مزعج وهلاويس، يظهر له فيها صاحبه جبريل مع الديك الذي يحطّ بين عينيه ويمنع عنه النوم، حتى أصبح يتحدث إلى الديك بصوت مسموع، وهذا ما عُرف بجنون الديك، وبعد أن ظهرت هذه الحالة عليه، لجأ إلى السحرة و«الفكية» الذين يدعون معالجة هذا النوع من الأمراض، وجميعهم يفشلون في علاجه إلى أن يموت ويوارى الثرى، إلا أن الديك يحمل شبحه أو ظله، كما يعرف في الثقافة الفرعونية القديمة، ويذهب به شمالاً حتى جزيرة ناوا «مركز الروح» أو مركز الكون، وهو في أثناء هذه الرحلة يدرك الأشياء من حوله إدراكاً كان محجوباً عنه في حياته الأولى، فهو الآن يستطيع أن يسمع همس النخلة إلى النخلة وحديث الأسماك لبعضها... إلى غير ذلك مما كان محجوباً عنه ويتذكر خطاياه في حياته الأولى التي تعتبر خطايا صغيرة في نظره، ما عدا خيانة صديقه جبريل كيري. كل ذلك في إشارة لأسطورة الخلود عند قدماء المصريين (القمني، 1999م: 125 وما بعدها).وعندما يحط به الديك على سفح جبل في ناوا ينفتح الجبل عن قصر عظيم، به بهو واسع فيه كل ملوك النوبة السابقين وهو الآن يعرفهم بأسمائهم واحداً واحداً رغم أنه لم يسمع بهم في حياته الأولى، ويصيح الديك تلك الصيحة التي كانت ترعبه وهي الآن لا تعني له شيئاً، وينثر الديك ريشه بطريقة

عجيبة وإذا به يتحول إلى ملكة نوبية هي الملكة «أماني تاري»، ويُحاول فتح الله أن يسجد أمامها كما كان يفعل الآخرون، ولكنه يتجمد ويتحول إلى تمثال ذهبي كتلك التي رآها قبل أن يتجمد أمام ملوك النوبة، لو تأملهم لرأى جبريل كيري خلفه مباشرة، ولرأى عدداً من التجار والذين وقّعوا عقوداً مع الديك ممن التقى بهم في رحلته إلى التعدين. وبذلك يعلم أنه تحول إلى ثروة في مستقبل الكون الذي سيحكمه هؤلاء الملوك.

لم ترد هذه الأسطورة بتتابع سردي بل كان بناء الرواية دائرياً حيث تقاطعت مع هذه الأسطورة أحداث كثيرة من الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي في الحياة السودانية، ولكنه لا يلبث أن ينتقل مما هو واقعي إلى ما هو أسطوري حتى نهاية الرواية.

تجليات الأسطورة في الرواية:

تجلت الأسطورة في ناحيتين أثيرتين للقاص هما:

- أسطورة المكان.
- أسطورة الحيوان.

تجلت أسطورة المكان حينما جعله الكاتب تلك الصحراء بالمناطق الشمالية للسودان، حيث مكان الممالك النوبية، وما فيها من قبور وآثار، نسجت حولها الذاكرة الشعبية والتاريخ العديد من القصص والأساطير، تأثر فيها الروائي بما جاء من وصف لهذه القبور في كتب الموتى لقدماء المصريين. من هذه الأوصاف ما هو ماثل حقيقة مثل دفن الكنوز والأوعية الحجرية والفخارية والحيوانات المحنطة وغيرها من المقتنيات الأثرية التي كشف

عنها علماء الآثار. يقول كل من درايتون وفانديبه:» تدل الترتيبات المعدة في المقابر على اعتقاد في البعث، إذ يمكن الاستنتاج من وضعهم للتغذية بالقرب من الجثث، وكذلك من وضع لوازم الزينة والأدوات أحياناً، أنهم كانوا يحسبون أن الموتى يعيشون في قبورهم يتغذون فيها، ويحتاجون إلى العناية الجثمانية ويباشرون أعمالهم المختلفة» (السابق: 125).

ومن الأساطير في هذا الشأن أن هذه الكنوز محروسة بالجن، وكل من يقترب منها يعرض نفسه للخطر؛ إذ يعتقدون أن الميت عندما تفارق روحه جسده تحيا هذه الروح حياةً جديدةً أبدية في صورة عفريت، وقد يظهر للناس في صورة مشابهة تماماً للميت، وقد يقوم ببعض الأعمال الانتقامية خاصةً إذا كان الميت مقتولاً. وكانوا يعتقدون أن الملوك ربما يظهرون في شكل طائر «صقر» أو ما شابه ذلك. (السابق: 138-135).

وقد وظف بركة ساكن هذه الأسطورة في وصفه لجزيرة «ناوا» على أنها مركز الكون أو مركز الروح؛ حيث يقول: «أصبح فتح الله الآن مملوكاً للديك وحده وتحت رحمته، كما حدث لصديقه المرحوم جبريل كيري، ولمئات آخرين قبلوا بالعقد بقيامهم بدخول القبور النوبية. ومن كان مملوكاً للديك وتحت رحمته، فهو مملوك للجد الأعظم للأمكنة والأزمنة، والجدة العظمى التي جاءت قبل النيل بل قبل اليابسة، وقبل الجد نفسه، عندما كانت بحيرة تيزيز تغرق الكون الخاص بالإنسان وهو أيضاً الثروة التي سوف تقوم عليها مملكة الإنسان القادمة: سيحكمها الملوك الأوائل الذين جلبوا الحضارة إلى الإنسانية وأخرجوا البشر من ظلام الكهف إلى

رحابة قلب الشمس، سيعودون مرة أخرى أقوى وأجمل وأرحم وأكثر قسوة، وهم الآن يسيطرون على الوجود من مرقدهم الكبير بجزيرة ناوا مركز الكون» (ساكن، 2016م:7) ووظف كذلك أسطورة «إيزيس» الجدة التي هي عند قدماء المصريين «أم الأشياء وسيدة جميع العناصر، والبداية الأولى للأزمنة... الإلهة العليا، ملكة الموتى ورئيسة أهل السماء... المظهر الموحد للآلة والإلهات» (القمني1999م:223-222)، وكذلك وصفه للرجل الميت بمغارة جبل «عضو الكلب» والحالة التي هو فيها: كونه ميّت ولكنه يتمتع بقدرات حيوية منها الإدراك لما حوله، وغيرها من الأساطير التي اقتبسها الكاتب من كتاب الموتى للمصريين القدماء، ومتون الأهرام، ومتون التوابيت، والذين يعتقدون أن الموت لا يعني النهاية، بل يتحول الشخص إلى نوع من الحياة البرزخية في شكل «كا» أو ظل لشخصيته، وعليه أن يحفظ بعض الأدعية التي تُودع معه في القبر مكتوبة على أوراق البردي يدفع بها عن نفسه كونه ظالماً أو مذنباً أو مرتكباً للمنكرات كخيانة الزوجة أو الأرحام وما إلى ذلك. وبما أن الموت لا يعني النهاية، فهذا ما يفسر أيضاً دفن الأوعية ومقتنيات الميت معه ظناً أنه يحتاج إليها. (السابق:138-137).

وظف الكاتب كل هذا السياق الأسطوري عندما جعل فتح الله فراج وجبريل كيري يدلفون إلى هذه القبور الأثرية ويستعملون بعض الحيل كالنجاسة وقراءة آيات من القرآن الكريم؛ حتى ترضي الشيطان الذي يحرس الذهب ويسمح لك بالاقتراب منه (ساكن، 2016م:-44-37

49-50). إلى غير ذلك من الحيل والقصص والحكايات التي ليست ببعيدة عن مخيلة القارئ السوداني؛ لسيادة هذه الأساطير وتداولها في السير الشعبية، والأحاجي السودانية، والقصص العربي القديم.

وقد وظف الكاتب أسلوب الوصف ليقود به القارئ للمكان بطريقة سينمائية رائعة ومثيرة ومحشوة بعبق التاريخ، كاشفاً له عن العجائب والأساطير المثارة حول المكان الموصوف.

ومن أمثلة هذا الوصف ما قدمه الكاتب لمقبرة نوبية قديمة ولج إليها بطلاً القصة «فتح الله وصديقة جبريل»: «كان القبر كما توقعاه متسعاً، ترقد المومياء في سكون على حوض من الصخر أشبه بتابوت، حولها تتناثر الأوعية الفخارية والتماثيل الصغيرة (الشوابيت) التي على شكل بشر يقومون بخدمات ما... ويبدو أن الميت كان ثرياً بصورة معقولة، فعَثَرا على جرةٍ صغيرة بها خاتمان من الذهب وبعض الأدوات الحجرية، لم يلاحظا تماثيل معدنية أو أقنعة ذهبية، ولكن يوجد بالقبر قطٌّ محنط وثعبان محنط بكامل هيئته، حتى أنهما ظنّا أنه حيّ».(السابق:20).

هذا الوصف للمكان أفاد فيه الروائي من ثقافته التاريخية عن الحضارة النوبية في شمال السودان، وأشار إلى بعض التراث الثقافي الذي كشفت عنه الدراسات الأثرية، إلا أنه من جانب آخر، وتحت قناع التاريخي والأثري، ينال من السلطات الحاكمة في كونها لم تحم هذه المواقع الأثرية؛ طالما أن المعدنين العشوائيين يجوسون بداخلها - كما هو في الوصف-، لنهب مقدراتها.

أيضاً من الأوصاف المهمة التي تدل على أسطورية المكان وصفه ذلك القصر النوبي الذي انفتح أمام الديك عندما عاد بجثة فتح الله في جزيرة «ناوا» التي اشتهر عنها السحر في الثقافة السودانية الشعبية، وكيف أن هذا القصر حوى بداخله كل ملوك النوبة القدماء وإلى جوارهم تماثيل ذهبية في شكل بشر، أغلب الظن أنها تعود لتجار ذهب أو معدنين. وكيف أن الديك نفسه تحول من ديك إلى ملكة نوبية بكامل هيئتها واسمها الملكة «أماني تاري» التي وقفت إلى جوار زوجها أحد الملوك، وكيف تحول جثمان فتح الله إلى تمثال ذهبي ساجد أمامها؟! (السابق: 11-8).

كل هذا الوصف يثري الرواية ويزودها بالموتيفات اللازمة التي تثري الجانب الأسطوري فيها.

- أسطورة الحيوان:

يذهب بعض الدارسين إلى أن حكاية الحيوان أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق، وهي تتردد على ألسنة الجميع بلا استثناء، إنها موجودة في كل بيئة وعند كل أمة وبين مختلف الأجيال والطبقات... وقد استطاعت أن تحتلَّ مكاناً ظاهراً بين الأشكال القصصية فيما يسمى بالأدب المثقف أو الأدب الرفيع، وحكاية الحيوان عبارة عن شكل قصصي يقوم الحيوان فيه بالدور الرئيس. وهي امتداد للأسطورة بصفة عامة، ولأسطورة الحيوان بصفة خاصة، ويستوعب فيما يستوعب الخرافة وملحمة الوحوش. (خورشيد 2002م: 97).

وقد تجلت أسطورة الحيوان في هذه الرواية بشكل ملفت منذ عنوانها

«منفستو الديك النوبي» فما هذا الديك الذي يتمظهر في الرواية كشخصية من شخصياتها، ويؤثر في سير الأحداث فيها، ويقودها نحو الوجهة التي يريد، إلا تمثيلاً لتمظهر الجن في شكل هذا الطائر الذي ظهر للشخصيتين الرئيستين في الرواية وهما «فتح الله فراج، وجبريل كيري»، عندما دخلا مغارة جبل «عضو الكلب» التي توجد بها مومياء محروسة بهذا الديك الذي يعرض عقداً على فتح الله فراج: إما أن يرضى بالفقر ويعود سالماً، وإما أن يرضى بشروط الديك ويقبل به، ومن ثم يحصل على ما يريد من الذهب، ولسوء الحظ يرضى فتح الله بشروط الديك على ألا يرجع إلى الفقر مرة أخرى، فكل شيء في نظره أهون من الفقر. (ساكن 2016م:72-71).

وبعد مغادرتهما الجبل والذهاب إلى الخرطوم يحط ديك غريب ضيفاً على دجاجات «جبريل كيري» الذي كان قد توفي إثر بلعه خاتمين وجدهما في القبر النوبي متجاهلاً وصية «أونور سدنا» الذي حذرهما من الخيانة وأن عاقبتها الموت، ولكنهما لم يسألاه عن الطريقة التي يموتان بها. وكأن الكاتب يشير هنا إلى سبب موته نتيجة الخيانة التي قام بها ببلعه الخاتمين؛ لإخفائهما عن التاجر الذي يعملان معه، إلا أن كان الكاتب أشار إلى السبب الموضوعي في موته؛ بأن النوبيين القدماء كانوا يضعون سم الثعبان على مقتنياتهم حتى لا تتعرض للسرقة. (السابق:23).

فهذا الديك الذي يبيض ذهباً خالصاً يكتشف أمره فتح الله بالصدفة ويثري بهذا الذهب ثراء يغير مجرى حياته، ولكن الديك لا يتركه يستمتع بهذا الذهب؛ لأنه خان أسرة صديقه جبريل الذي وقَّع معه العقد أيضاً،

فلم يطلعهم على سره، ومن ثم بدأ الديك يتمظهر لفتح الله ويصيح صيحته المرعبة التي خبرها منذ أن رآه لأول مرة داخل القبر، وينتفش كأنه طائرة مروحية تهم بالإقلاع (السابق:62)، وعندما يذهب فتح الله إلى فراشه ليلاً لا يستطيع النوم بسبب هذا الديك الذي حول أحلامه إلى كوابيس مزعجة، يرى فيها الديك وصديقه جبريل، حتى يصاب بالجنون الذي عرف في المجتمع بجنون الديك، والذي أصبح حالة شائعة نسبة لكثرة المعدنين الذين وقعوا عقوداً مشابهة مع هذا الديك، الذي حول حياة فتح الله إلى جحيم؛ بسبب الجنون الذي لم تترك «نصرة» زوج فتح الله ساحراً ولا (فكيّاً) إلا استجلبته له، ولكنهم يفشلون في علاجه حتى يموت. ولا يتركه الديك عند هذا الحد، فبعد أن تم دفنه حمل الديك جثة افتراضية له هي شبحه وحوله إلى تمثال ذهبي في ناوا مركز الكون (السابق:8)، كما قدمنا ذلك.

ومن الحكايات المرتبطة بأسطورة الحيوان، تلك التي رواها «أونور سدنا» لفتح الله وجبريل عندما عزما على الرحيل للبحث عن الذهب، فقد حكى لهما بلكنته البجاوية الشرقية وهو يضحك: «دهب كتير وشواطين كتير وموت كتير وفساد كتير ورب الكأبة (الكعبة)».(السابق:37).

«قال لهما:إنه رأى بأم عينيه الشيطان وهو يحرس الذهب، كل ذلك في محاولة لثنيهما عن الرحيل، وخير لهما حياتهما البائسة من تلك الأهوال التي رآها هو بنفسه عندما كان يعمل بالتعدين في الصحراء، فقد روى لهما قصة «الحصان الذهبي» الذي انشقت عنه الأرض وقام بمحاصرة المعدنين الذين

اكتشفوا لتوهم عرقاً من التبر بمجرد حفره انفتح عن مغارة واسعة، خرج منها هذا الحصان الوحشي الذهبي الهائج، الذي يركل ويرفس ويعض ويقتل بغير هوادة، حتى أنه قضى على مجموعة كبيرة من المعدنين، ثم دخل المغارة وقد انغلقت خلفه وسويت الأرض كما لو أنها لم تمس منذ الأزل. (السابق: 37).

لعل هذين النموذجين هما الأبرز في تمظهر الجن يشكل واضح في الرواية.

- الشخوص وتفاعلهم مع الأساطير:

اختار الكاتب ثلاث شخصيات محورية لقصته حول «الدَهَّابة» (وهي مفردة عامية بمعنى المعدنين التقليديين) وهذه الشخصيات هي: فتح الله فراج، وجبريل كيري، وأونور سدنا. اختارهما من حي فقير مهمل اسمه «زقلونا» بأطراف الخرطوم، وكلهم أُمِّيون لم ينالوا حظّاً من التعليم. فما دلالات هذا الاختيار وهذا التوصيف؟

يمكن أن نقرأ في هذا التوصيف عدة أشياء:

أولاً/ أن الأساطير والحكايات الشعبية أكثر ما تروج وتصدّق لدى الأشخاص الأميين وقليلي الحظ من الثقافة الدينية والثقافة العامة. فجبريل كيري مثلاً مسلم ويصلي، ولكنه لا يحفظ شيئاً من القرآن الكريم، وله عبارات يحفظها ويقولها عندما يريد أن يذبح بهائمه عندما كان جزاراً، أو يريد أن يصلي، أو يريد أن يقرأ آيات عند دخول المغارات والقبور النوبية... هذه العبارات هي «بسم الله الرحمن الرحيم، الذابح مذبوح والآكل مأكول وكلنا من التراب وإلى التراب، يوم لك ويوم عليك لطفك

يا رب، الله أكبر، الله أكبر، الله اكبر». (السابق: 50).

لا يعلم ممن حفظها أو متى ولا كيف؟ ولم يهتم كثيراً أهي من القرآن الكريم أم من أي كتاب مقدس آخر، أو أوحى إليه بها شيطان ماكر، فمنذ أن اكتمل نضجه وأحس بالحاجة للصلاة، ولتعويذة تحميه من الشرور وتبارك حياته، وجد ذلك النص في رأسه فأحبه واستخدمه (السابق: 50).

وهو لم يأت إلى الخرطوم إلا لأنه ملَّ حياة الحروب والفر والكر في منطقته «جنوب كردفان» فقط يريد أن يحيا آمناً ويستطيع أن يمارس مهنة الجزارة التي تَعَوَّد عليها؛ لكونه راعياً. ولكن بريق الذهب وما حكي حوله من حكايات دفعه إلى المغامرة.

وكذلك حال فتح الله الذي كان يعول أسرته من خلال دجاجاته البلديات وبيع البيض المسلوق، أما أونور سدنا فقد ارتضى المهنة التي يجيدها وهي الحدادة الخاصة بالسكاكين والسيوف، وغيرهما من الأدوات. (السابق: 33-42-43).

ثانياً/ كذلك الإيمان بقدرات السحرة و(الفكية) (وهي كلمة عامية سودانية وهي تحريف لكلمة فقيه في الأصل) واستدعائهم؛ للاستشفاء عن طريقهم، كلها أشياء يمكن أن يصدقها الإنسان البسيط قليل الثقافة الدينية، أو الشخص الذي لا وازع ديني له يردعه عن مثل هذه السلوكات المحرمة شرعاً.

ثالثا/ إذا كان الذهب وهذه الأساطير حوله أصبح شيئاً رائجاً في المجتمع؛ يجذب الملايين من الناس؛ الذين يتداولون هذه الأساطير في

معظمهم ويصدقونها، فلك أن تقدر حجم الجهل بالثقافة الدينية في قطاع كبير من مجتمعنا السوداني يتعاطى هذه المقولات.

رابعاً/ إن المثقفين الذين برزوا في مجتمع الرواية لم يشغلهم الذهب، ولا طرق جمعه، ولا الحكايات المثارة حوله، بل كانوا مشغولين بقضايا بعيدة عن ذلك: قضايا فكرية أو أدبية أو فنية أو بالتصوف، أو مهمومين بالحياة والاستمتاع بها على حالتها الراهنة، بما هم عليه من فقر، كحال كمال زكي وميرم فتح الله الذين لم ينشغلا بالذهب بقدر ما انشغلا بالاستمتاع بحياتهما الخاصة والزواج، بل لم يفرحا بهذا الذهب الذي وجده فتح الله والد ميرم، بل تشككوا فيه وفي مصدره؛ لأنه ظهر فجأة بعد أن ترك فتح الله الذهاب إلى الصحراء بفترة طويلة. فأحمد زكي كان يفضل أن يذهب بزوجته ميرم إلى بيته بأطراف أم درمان، ذلك البيت البائس الذي لا يوجد به مرحاض حتى الآن، على أن يسكن في تلك الشقة الفارهة في فيلا فتح الله بكافوري والخاصة بزوجه ميرم؛ لأنه يشك في مصدر هذا المال! (السابق: 153).

كذلك وظَّف الكاتب شخصية أونور سدنا ليروي على لسانه العديد من الأساطير حول الذهب ومجتمع (الدهابة)، خاصة وأن له تجربة عمل فيه، وقد تركه لما رأى فيه بأم عينه من فساد ونجاسة وشياطين، وأنه في كل مرة يحكي القصة الواحدة بأسلوب مختلف ويضيف إليها بعض التفاصيل الجديدة، مما يشير إلى طبيعة العقل الشعبي وما يحفظه من قصص في ذاكرته، تختلط مع مشاهداته الواقعية. فكثير من هذه الأساطير والحكايات التاريخية، قد تكون حقيقية في أصلها تتحول بفعل الحكي الشفوي إلى

أساطير.

ثمة جانب آخر في شخصية أونور وظَّفه الكاتب للنقد السياسي، فهو شخص ناقم على السلطات المحلية التي لا تدع الناس يعملون بالطريقة التي يريدونها، وتترك لهم حرية العمل والسفر خارج البلاد كما يشاءون، وكذلك هو ساخط على النظام الذي يراه يحول عبر سلطاته المحلية، ومداهمات الشرطة، التي ينفذها ضباط المحلية على المحال غير المرخصة، فوضى كبيرة في حياة هؤلاء الناس الذين يفقدون أعمالهم مباشرة، ويقعون في دائرة الفقر والإفلاس؛ مما يدفع بالكثيرين منهم للتفكير بالمغامرة في الذهاب للصحراء بحثاً عن الذهب، متجاوزين ما سمعوه من قصص حول الشياطين التي تحرس الذهب، فلن تكون أسوأ من هؤلاء الذين حاربوهم في معاشهم اليومي البسيط. «فهل الحكومة أرحم من الشياطين؟» (السابق: 36).

شخصيات أسطورية في الرواية:

صنع بركة ساكن بعض الأساطير الخاصة، أو التي استقاها من المجتمع، من خلال بعض الشخصيات الأسطورية والتي لها صفات سحرية خاصة، والتي تؤثر في معتقدات الناس حولها بما يعتقدونه من قدرات خارقة لهذه الشخصية.

ومن هذه الشخصيات الجدة أماني: فكان أهل نصرة زوج فتح الله يفسرون الثراء الذي جاء فجأة إلى نصرة ليس بسبب فتح الله والذهب الذي وجده، ودفع حياته ثمناً له، وإنما لهم تفسيرهم الخاص والقائم على

أسطورة مختلفة: أسطورة الجدة أماني، تلك المرأة التي تخرج من النيل فجأة، ومن يصادفها وترضعه من ثديها، إما أن يجد مالاً كثيراً أو يطيل الله في عمره. وقد حكي أن نصرة عندما كانت في الرابعة من عمرها وكانت مع جدها عند شاطئ النيل، في بلدتهم على ضفاف النيل الأزرق، وكان جدها مستلقٍ على سرير له خاص يضعه قرب الشاطئ، إذا بامرأة تخرج من النيل وتتجه صوب الرجل العجوز، وقد أخرجت ثديها ودفعته في فمه، فرضع حتى ارتوى وكان في غاية السرور؛ مما دفع بالبنت الصغيرة نصرة إلى عدم الخوف والإقبال عليها وقد أرضعتها أيضاً حتى ارتوت. ثم غاصت المرأة في النيل وغابت. فهذا ما يفسر به كثيرٌ من سكان تلك المناطق السبب الحقيقي في الثراء الذي وجدته نصرة؛ فهي رضيعة الجدة أماني كما يطلقون عليها. (السابق: 230-229).

ولعل الجدة أماني هذه هي نفسها أماني تاري تلك الملكة النوبية، أو هي ذلك الديك الذي حَوَّل حياة المعدنين التقليديين إلى جحيم، فقط هنا اختلف شكل تمظهرها وانبعاثها، مما يدل على فعالية أسطورة الموت والانبعاث في العقل الجمعي في المجتمعات السودانية.

أيضاً من الشخصيات الأسطورية والتي تتسم بصفات سحرية شخصية «أجاك الطويلة» صاحبة الربابة، والتي كانت تقيم بإرادتها في قرية «أولاد أحمد» بجنوب كردفان والتي تتمتع بصفات سحرية وأسطورية؛ شخصية يشوبها الغموض ولا يعرف الناس سرها، ويلجأوون إليها في جميع حالات المرض، ويحترمونها أو يخافون منها، لها ربابة خاصة تغني بها، وفيها أسرار

عظيمة، تَعلَّق بها «غزال»، وهو أحد الشبان الذين فقدوا حريتهم نتيجة الحروب هناك والسبي المتبادل. فقد أسرته هذه الربابة العجيبة التي أهدتها له أجاك الطويلة وكانت السر وراء حريته فهي من أهدته النغم الخاص بالحرية وهدته للبحث عنها. (السابق:194-191).

ونخلص مما سبق للقول بأن هذه الرواية وعبر شخوصها، استطاعت أن تمزج بصورة فنية بين الواقع المليء بالأمية والجهل والفقر، وبين الخيال الشعبي وما نتجت عنه من حكايات عن الذهب والثراء، وما يتبع ذلك من أساطير حول الجن الذي يحرس الذهب، سواء أكان في الصحراء أو في القبور النوبية، أو أساطير أخرى تخيم على مخيلة العقل الجمعي لكثير من شعوب السودان.

كما استطاعت -أيضاً- عبر شخوصها أن تُوجِّه نقداً سياسياً لاذعاً، خاصة فيما يتعلق بإفقار الشعب وإهماله من ناحية، وما يتعلق بالاتجار بالآثار التي تعتبر ثروة قومية، أو باستغلال السحرة والدجالين في تمكين الحكم، كما أشارت إلى ذلك بعض شخصيات الرواية. (السابق:81 و207).

ومن هنا يمكن القول إن الروائي مهما تخفَّى وراء شخصياته، إلا أنه يتموضع داخل النص بمواقفه السياسية والفكرية، التي عبرت عنها الكثير من الشخصيات، والتي حملت مواقف سياسية شديدة الخصومة مع السلطة السياسية الحاكمة في الخرطوم.

تقنيات توظيف الأسطورة:

تختلف استراتيجيات الروائيين في معالجة الأسطورة، فهناك من يعيد إنتاجها حرفياً من غير أن يكسر من تتابعها المعهود ولا شكلها الموروث، ويعالجها بالمنطق نفسه الذي عرفت به؛ ومن ثم يؤدي الأسطورة أداء سكونياً من غير أن يضيف إليها، وهذا النوع من السرد تأباه الرواية الحداثية التي لجأت إلى عدة تقنيات فنية تخرج بها من دائرة الأداء الحرفي والتتابعي للأسطورة (الصالح، 2001م: 26 بتصرف)؛ وذلك عبر التلاعب بعدة أشياء على مستوى الرمز الأسطوري نفسه، وعلى مستوى السرد وتقطيعه. ومن هذه التقنيات:

1 - الرمز الأسطوري: «تنهض هذه النظرية على أن الأساطير جميعها فعالية مجازية ورمزية، وتتضمن في داخلها الحقائق التاريخية، أو الأدبية أو الدينية، أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز تم استيعابها بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي». (السابق: 14). وقد اختار بركة ساكن أسطورة الجن الذي يحرس الذهب، وعادة ما يرد في السرود التقليدية والقديمة في أشكال مختلفة ولكنها مخيفة: كالتنين والأسد والحية، وغيرها من الرموز، أما بركة ساكن فقد اختار رمزه الخاص وهو الديك النوبي، هذا الديك الذي يتمظهر بشكل سحري مغاير لصورته الحقيقية التي يراه بها عامة الناس، فهو ديك عملاق عندما يحرك أجنحته كأنه طائرة مروحية تهم بالإقلاع بمقدوره أن يبتلع جبريل كيري في جوفه تماماً، وأن يقنع فتح الله بالقبول به إن أراد الذهب والثراء.

2 - التفتيت: ويقصد به «زحزحة التطابق بين النظام التتابعي للأحداث

الموصوفة وبين نظام تواليها في الرواية» (السابق: 179). وهذا ما أفلح فيه بركة ساكن عبر بنائه للرواية على نظام دائري؛ حيث تبدأ من نهايتها عندما يأخذ الديك جثة فتح الله، ويذهب بها بعيداً إلى جزيرة ناوا، ويتحول إلى تمثال، تم يرتد بالسرد إلى بدايات القصة ومجتمعها موظفاً الحلم والتذكر أو الفلاش باك (بلغة السينما) في شكل دائري تنتفي فيه المسافة بين الماضي والحاضر، وينفتح فيه الفضاء المكاني الذي تدور فيه الأحداث من أقصى الشمال إلى جنوب كردفان وبحر العرب والخرطوم والنيل الأزرق وخارج السودان. كما يغذي عبر هذا الانفتاح سرده بحكايات اجتماعية وسياسية مختلفة ولكنها تدور وتتقاطع مع الأسطورة.

3 - التناوب: الذي يعني رواية حدث ثم تعليقه للانتقال إلى حدث آخر ثم العودة للحدث المعلق» (جنيت1997م:51)، وهذه التقنية نجدها أساسية في بناء هذه الرواية التي تقوم على الشكل الدائري غير التتابعي، فنجده يبدأ حكاية ما ثم يقطعها؛ ليدخل في حكاية أخرى سبقت يريد استكمالها، أو حكاية جديدة، وربما أشار إلى أنه سيكمل الحكاية في الفصول القادمة وهو ما يصطلح عليه بتقنية الاستباق السرد الاستشرافي **Anlicipation** الذي يعني: «كل حركة سردية تقوم على رواية حدث لاحق، أو ذكره مقدماً». (الصالح 2001م: 182). وأحيانا يرتد إلى حكاية يخشى أن يكون القارئ قد نسيها؛ فيذكره أنها وردت في الفصول السابقة؛ وهو ما يصطلح عليه باسم الاسترجاع **Analepse** وربما أعاد بعض المقاطع أو الفقرات المهمة التي يريد من القارئ أن يوليها عنايته.

وهو ما يصطلح عليه باسم التواتر والتواتر عند جينيت هو: «رواية ما وقع مرة واحدة مرات عدة». (جنيت1997م:130). وهذا التناوب عند بركة ساكن يكون بين الحكايات والأحداث الواقعية والاجتماعية والسياسية المعبر عنها داخل الرواية، وتقاطع ذلك مع الأسطورة، مما جزأ الأسطورة على مساحة النص وأكسبها فاعليتها فيه حتى نهاية الرواية.

4 - تعدد الرواة: وهذه صفة اتسمت بها الرواية الحديثة حيث انتهت سيطرة السارد العليم، وأصبحت الشخصيات أكثر قدرة وحرية في التعبير عن آرائها وأفكارها المختلفة «يقول فوستر**E.M.Forster**: «ميزة الرواية أن الكاتب يستطيع أن يتكلم عن شخصياته ومن خلالها، أو أن يؤمن لنا الإصغاء إليها عندما تناجي نفسها وهو مطلع على أحاديث الذات النفسية، ومن هذا المستوى يستطيع أن يهبط أعمق وأعمق، ويرمق الحس الباطن». فتعدد الرواة من سمات هذه الرواية، التي رويت أساساً بضمير الغائب، لكن كثيراً ما يتداول معه السرد أحد شخصيات الرواية كـ«أونور سدنا» الذي روى بنفسه الكثير من الحكايات عن الذهب ومجتمع (الدهابة) وما حوله من حكايات وأساطير. وقد وظفه ليقوم بدور الهجاء والنقد للأوضاع السياسية، كما نجد أيضاً شخصية «أدومة» التي تكاد تتماهى فكرياً وأيدولوجيّاً مع الروائي نفسه معبرة عن محمولاته الفكرية وآرائه الفلسفية. والرواية أيضاً مليئة بحيث النفس والأحلام التي رواها لنا الكاتب عن شخصيته فتح الله عندما يتحدث عن أحلامه بالثراء أو حواراته الذاتية مع الديك.

5 - كما وظف الحوار أيضاً لكسر تتابع السرد بضمير الغائب؛ وليمنح شخصياته القدرة على التعبير عن مواقفها وأفكارها ومشاعرها بحرية أكبر. كما نلحظ استخدامه العامية استخداماً مقصوداً في الحوار؛ ليقترب من شخصياته وطبيعة لغتها؛ وليعكس أيضاً التنوع اللهجي واللغوي في السودان، حيث يمكنك أن تميز بين الشخصيات وهوياتها الجغرافية والعرقية ومستوياتها الثقافية من خلال طريقة التعبير.

6 - الديباجة (الاستهلال(: استثمر بركة ساكن في هذه الرواية بالذات الديباجة أو الاستهلال؛ ليفتتح بها فصوله الروائية. والديباجة أو الاستهلال من العتبات النصية (بحسب جينيت) وهي تشير إلى كل ما يدور في فلك النص من (مصاحبات) من اسم الكاتب، والعنوان، والعناوين الفرعية، والإهداء، والاستهلال، والمظهر الخارجي للكتاب، والغلاف، وكلمة الناشر» (عبد الحق 2008م: 49)، «الديباجة عبارة عن مقدمة استهلالية للفصل تعين وظيفته والغرض المقصود منه، وتشكل في الوقت ذاته «نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفره أو يحيط به. بل إنه يلعب دوراً مهماً في نوعية القراءة وتوجيهها» (بلال2000م:16). وقد استثمر بركة ساكن الديباجة، إضافة إلى عناوين الفصول لكسر خطية السرد، ولتطعيم سرده بسرود دينية وتاريخية وأسطورية كبرى، تشير إلى طبيعة النص الروائي وتحفز القارئ لمتابعة القراءة، كما في أول ديباجة استهلالية في الرواية اقتبسها من الإنجيل: «يا أرض حفيف الأجنحة التي فيها عبر أنهار كوش، المرسلة رسلاً في البحر وفي قوارب من البردي على وجه المياه،

اذهبوا أيها الرسل السريعون إلى أمة طويلة جرداء، إلى شعب مخوف منذ كان فصاعداً، أمة قوة وشدة ودوس، قد خرقت الأنهار أرضها يا جميع سكان المسكونة وقاطني الأرض، عندما ترتفع الراية على الجبال تنظرون، وعندما يضرب بالبوق تسمعون، لأنه هكذا قال لي الرب: «إني أهدأ وأنظر في مسكني الحر الصافي على البقل، كغيم الندى في حر الحصاد»، فإنه قبل الحصاد عند تمام الزهر وعندما يصير الزهر حصرماً نضيجاً، يقطع القضبان بالمناجل، وينزع الأفنان ويطرحها، تترك معاً لجوارح الجبال ولوحوش الأرض، فتصيف عليها الجوارح، وتشتي عليها جميع وحوش الأرض، في ذلك اليوم تقدم هدية لرب الجنود من شعب طويل وأجرد ومن شعب مخوف منذ كان فصاعداً، من أمة ذات قوة وشدة ودوس، قد خرقت الأنهار أرضها إلى موضع اسم رب الجنود، جبل صهيون» (سفر أشعياء 18) (ساكن2016م:5). وأشبه ما تكون الديباجة ببيت القصيد أو بؤرة النص كما نقول في الشعر. فهي تمثل نقطة محورية في الفصل تحفز القارئ لمتابعة القراءة. فهذا المقبوس السابق في الديباجة الافتتاحية من سفر أشعياء ربما أراد الكاتب من خلاله الإشارة إلى عراقة الحضارة النوبية وقدمها في التاريخ وورودها في الكتب القديمة. وما حول هذه الحضارة من أساطير هي موضوع روايته وأساسها الذي بناه عليها.

ومن الديباجات الافتتاحية الجميلة التي وظف فيها بركة ساكن أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية؛ لنقد الواقع السياسي الراهن وما تذخر به الساحة السودانية من حروب في عدة مناطق هذه الديباجة: «مر

بهم جنديان شابان فترا من الحرب وقد ماتا مراراً وتكراراً في معارك مختلفة وميادين قتال قريبة وأخرى بعيدة، وهما الآن في طريقهما إلى أسرتيهما بالخرطوم في صورة أشباح ترتدي زياً عسكرياً متسخاً وفي جيب كل منهما لا شيء من المال، قد تتعرف عليهما بعض الأمهات» (السابق: 98).

وقد وظف بركة ساكن تقنية الاستهلال البعدي أيضاً؛ حيث جاءت الخاتمة تتحدث عن طريقته في السرد ودوافعه للكتابة والمؤثرات الفكرية والفنية التي سبقت عملية الكتابة.

7 – التناص **Intertextulity**: وهو تعلق نص ما بنصٍّ أدبيّ غائب، وامتصاص بعض المفاهيم أو الأفكار منه، وإعادة إنتاجها وتوظيفها. أو هو «تشكيل نص جديد من نصوص سابقة، وخلاصة لنصوص تماهت فيما بينها، فلم يبق منها إلا الأثر، ولا يمكن إلا للقارئ النموذجي أن يكشف الأصل، فهو الدخول في علاقة مع نصوص بطرق مختلفة يتفاعل بواسطتها النص مع الماضي والحاضر والمستقبل، تفاعله مع القراء والنصوص الأخرى». (عزام1996م: 148).

ولعل بركة ساكن في هذه الرواية قد استحضر العديد من النصوص الغائبة واستغلها أحسن استغلال، خاصةً فيما يتعلق بفكرة الموت والانتقال إلى الحياة الآخرة، وأن الشخص بعد أن يموت يظهر ظلّه أو شبحه، ويستطيع أن يُدرك ما كان خافياً عنه في حياته الأولى. هذه الفكرة اقتبسها بركة ساكن من كتاب الموتى للمصريين القدماء، أو من متون الأهرام ومتون التوابيت، وهي «إنتاج عصور وقرون طويلة، وإنتاج

كفايات فكرية متباينة ومذاهب دينية متعددة، ظلت نصوصها وأفكارها متفرقة... في صدور الكهان وعلى صفحات البردي وسطوح الفخار والأحجار وعلى أفواه الرواة والمحدثين عهودا طويلة». (القمني 1992م: 22) وقد أفاد بركة ساكن من هذه الأساطير الموجودة في هذه الكتب لتغذية عمله الأسطوري هنا، وليكشف عن علاقة القربى بين الثقافة الفرعونية والثقافة النوبية في شمال السودان.

وقدمنا اقتباسه المباشر من الإنجيل في الديباجة المقتطعة من سفر أشعياء، وهذا أيضاً نوع من التناص.

كما نلحظ أيضاً تناصَّاً بين شخصية أدومة -أحد شخصيات هذه الرواية- وبين شخصية الروائي بركة ساكن نفسه، وكأنه يسعى من خلال هذه التقنية إلى استحضار نفسه ليس كراوٍ للأحداث فقط، بل ممثلاً عبر أحد أهم الشخصيات التي تتمتع بصفات موجودة كلها في شخصية الروائي عبد العزيز بركة، بل كأن أدومة مجرد رمز دال عليه هو؛ فأدومة روائي يؤمن بأفكار فلسفية صوفية عميقة تختلف عن التصوف الشعبي المعهود، ويقتبس من أقطاب التصوف الذين يؤمنون بنظرية وحدة الوجود، والإيمان بالحقائق الباطنية، وقد أشار إلى أهم الرموز الصوفية المؤثرة في فكر شخصيته أدومة من أمثال محمد بن عبد الجبار النِّفَّري، صاحب كتاب المواقف (النفري1997م)، وهو كتاب رفيع في التصوف الإشراقي. كما ذكر الحلاج وابن عربي والنابلسي والوهراني، وذكر أن له رواية اسمها الطواحين، وهو اسم رواية لبركة ساكن عبر فيها عن فكره

الصوفي من خلال شخصية الطبيب النفسي «المختار»، ذلك الطبيب الذي له صلواته الخاصة وفهمه الخاص للمرأة والبعيد عن لغة الجسد والجنس (ساكن 2011م: 147-146)، وكأن الجسد في جماله وكمال خلقه دليل على عظمة الخالق الموصوف بالجمال والجلال.

وقد عَبَّر أدومة أيضاً عن الفكرة نفسها من خلال علاقته مع رشا جبريل التي لم يستطع أن يسمّيها حباً بالمعنى المعروف لحب الرجل للمرأة، بل هي علاقة أسمى من ذلك، وله أيضاً صلاة خاصة بالجسد تلاها أمام رشا وهي عارية تماماً، ولكنه لم ينظر إليها نظرة شهوانية بقدر نظرته التي يمكن أن تكون عبادة للجمال في ذاته (ساكن 2016م: 95-91). وهي جاءت في شكل قصيدة نثرية مما يجعلها تتناص مع الترانيم والأناشيد الكنسية أيضاً. وتسهم في كسر خطية السرد أيضاً. وعلى كلٍّ، لم يستطع أدومة أن يظفر برشا جبريل كزوجة؛ لأنها لم تستطع أن تفهم نوع العلاقة التي تربطها به، أهي علاقة حب أم علاقة فكرية وثقافية؟ وهذا نفسه ما نجده في علاقة الطبيب «المختار» مع تلك الشابة «القديسة» كما يسمونها، والتي كانت تساكنه، والتي ينظر إليها بإجلال، ولكن علاقته معها أبعد ما تكون عن العلاقة الشهوانية (ساكن 2011م: 147-146).

وعلى كلٍّ فإن موضوع الرؤية الصوفية في روايات بركة ساكن موضوع يحتاج إلى دراسة مستقلة، لكثرة دوران هذه الرؤية في العديد من رواياته.

ونخلص مما سبق إلى القول بأن هذه الرواية «منفستو الديك النوبي» استجابت لكل التحولات التي شهدتها بنية الرواية المعاصرة من حيث

توظيف الأسطورة وتغذيتها من منابع أسطورية وسرود كبرى؛ مثل الأناجيل وكتب الموتى للمصريين القدماء، وكتب السير الشعبية والتاريخ القديم، ومزج ذلك بأحلام الناس وحياتهم اليومية بمشكلاتها المختلفة. واستخدامه تقنيات حديثة في البناء مثل التفتيت والتناوب والاسترجاع والاستباق وتعدد الرواة والديباجة والتناص.

ما نلمس التناص في كثير من الجمل المقتطعة من نصوص غائبة، وأمثال سودانية متداولة، ومع بعض النصوص من القرآن الكريم، وضمن العديد من النصوص الشعرية لشعراء عرب من أمثال مظفر النواب، وأمل دنقل، وأبي آمنة حامد، وغربيين من أمثال: والت ويتمان وإدوارد إستلن كامنجز، وأورهان والي التركي، كما اقتبس أيضاً من أفكار المتصوفة من أمثال النفري والحلاج وابن عربي والنابلسي والوهراني، واقتبس من فكر الفلاسفة من أمثال هازلت. كل هذا التفاعل النصي منح الرواية عمقاً وضاعف من قيمتها الدلالية؛ لما تمثله هذه المقبوسات والنصوص الغائبة من أفكار ورؤى ومفاهيم.

الخاتمة:

نجحت هذه الرواية في توظيف الأسطورة بشكل حداثي، بعيداً عن السرد التتابعي لها، حيث جاءت مجزأة على مساحة النص. كما أن الكاتب نجح في تمثيل جزء مهم من الموروث الثقافي والديني والاجتماعي للشعب السوداني عبر هذه الرواية، خاصة فيما يتعلق بالحضارة النوبية في شمال السودان وقيمتها التاريخية والدينية وما يرتبط بها من أساطير ظلت فاعلة

في الوعي الجمعي، وإن كان الكثيرون لا يعرفون مصدرها..

ومن أهم نتائج هذه الدراسة:

1 - كشفت الدراسة عن مقدرة الكاتب على المزج بين ما هو واقعي وما هو أسطوري.

2 - وظفت الرواية العديد من الأساطير المركوزة في العقل الجمعي للشعب السوداني.

3 - استطاعت الرواية وعبر شخوصها أن تُوجِّه نقداً سياسياً لاذعاً لحكومة الخرطوم، مما يكشف عن أن الكاتب يتموضع داخل النص بأفكاره واتجاهاته وليس بمعزل عن شخصياته.

4 - استجابت هذه الرواية للتحولات التي شهدتها بنية الرواية المعاصرة، خاصة فيما يتعلق بتوظيف الأسطورة في محاولة لتغذية السرد بسرود كبرى لها قيمة تاريخية أو دينية.

5 - كما استخدم تقنيات حديثة في البناء الروائي على مستوى الرمز وتعدد الرواة والتفتيت والتناوب وافتتاح النصوص بالديباجة والتناص الذي استحضر بواسطته العديد من النصوص الغائبة.

المصادر والمراجع:

(1) بلعابد عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط2008.

(2)جيرار جينيت: «خطاب الحكاية: بحث في المنهج»، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ط2، 1997م.

(3) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1992م.

(4) سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب القاهرة، ط2، 1985م.

(5) سيد القمني، أوزيريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة، المركز المصري لبحوث الحضارة، ط2 1999م.

(6) عبد الرازق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق.

(7) عبد العزيز بركة ساكن: أ-منفستو الديك النوبي (رواية) الطبعة الأولى، دار ميسكلاني للنشر تونس2016م.

ب- رواية الطواحين، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة ط4 سنة 2011م.

(8) عبد الله إبراهيم، الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية سلالات وثقافات (بحث) ضمن كتاب الرواية العربية ممكنات السرد (ندوة) ج2 الكويت 2009.

(9) فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الإبداع، عالم الفكر، 2002م.

(10) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري: كتاب المواقف والمخاطبات، دار الكتب العلمية بيروت، 1997م.

(11) محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي، منشورات وزارة الثقافة المصرية ط1996.

(12) نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية «دراسة» ط1 اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م.

مانفستو الديك النوبي.. قراءة لعنة التاريخ [1]

محفوظ بشرى [2]

يعود الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن (1963)م إلى العوالم المنسية في السودان، بعد أن خرج -نسبيًا- في آخر رواياته «الرجل الخراب»، إلى عالم المهاجرين صوب أوروبا، وما يصيبهم من تسلخات نفسية جراء اختلاف الثقافات. لكنه في هذه المرة، يدخل إلى أحياء الفقراء في العاصمة الخرطوم، وعوالم التنقيب الأهلي عن الذهب في الصحراء الشمالية، والأساطير التي تحيط بها.

ففي روايته الجديدة «مانفستو الديك النوبي» (مسكيلياني للنشر، تونس 2016)؛ يمزج بركة، البؤس والغرائبية والفساد، لتنكشف التحولات الخشنة التي تضرب المجتمعات السودانية بسبب الفقر والحروب.

يجعل الفقر كثيرًا من القيم والقواعد قابلة للاختراق، طالما أنها موروثة من أزمان تختلف فيها قوانين الحياة، عما يواجهه السودانيون الريفيون ممن نزحوا إلى تخوم الخرطوم، بحثًا عن فُتات من التعليم والعلاج لا

---

(1) نشر المقال بصحيفة الترا صوت الإلكترونية بتاريخ 14 يوليو 2016.

(2) كاتب صحفي سوداني.

يجدون ريحه في فيافيهم البعيدة، الموبوءة بالنزاعات القبلية، والحروب بين الحاكمين في العاصمة والمتمردين عليهم في أقاليم البلاد الأخرى. فعند أول هزة، تتهاوى مقولات «الأخلاق السودانية» التي تحكم العلاقات بين المتساكنين، لتحل محلها انتهازية يغذيها انسداد الأمل في مستقبل أفضل، فيصبح كل سعي مشروعًا، طالما أنه مَخرج من حياة الأكواخ إلى نعيم الأحياء الراقية المترفّة.

اختار فتح الله فرّاج، الخروج من فقره الموروث، بأي ثمن، قامعًا صوت ضميره بكل ما طالته يداه من مبررات. فبعد عودتهما من معسكرات التنقيب الأهلي عن الذهب؛ مات جبريل كيري، صديق فتح الله ورفيقه؛ مسمومًا جراء ابتلاع خاتمين ذهبيين عثر عليهما داخل أحد القبور النوبية الأثرية، وقرر الاحتفاظ بهما، بدلًا من تسليمهما إلى «الجلَّابي» المنقِّب الذي وظفهما، بمقابل لا يوازي المخاطرة التي يجتازانها في سبيل العثور على عروق التبر، أو الآثار الذهبية المدفونة هناك لآلاف السنين، والمحروسة بالجن والتعويذات السحرية.

رافق الخاتمان ظهور ديك غريب في منزل جبريل، في يوم موته ذاته، يبيض بيضات حجرية، اكتشف فتح الله أن تحت قشرتها بيض من الذهب، ما حمله على التحايل بشتى الطرق للحصول عليها، مبرمًا اتفاقًا غامضًا مع الديك-الشيطان، حارس الذهب في القبور النوبية، بأن يكون له الثراء، لكنه، أي الديك، سيستولي على روحه في الدنيا وبعد الموت.

متجاهلًا وخزات ضميره، وأن أبناء صديقه الفقراء أحق بهذا المال؛

صعد فتح الله سريعًا إلى مصاف الأثرياء، دافعًا ثمن صعوده هذا صحة عقله. بينما أخذت أسرته، وهي ترسِّخ أقدامها في مجتمع النخبة الجديد، تكتشف أن القيم الأخلاقية التي ينتجها الفقر، هي نفسها التي ينتجها الثراء، لا فرق. فعدم الالتزام بالمحرمات الدينية والاجتماعية هو نفسه، وإن اختلفت الدوافع.

يواصل بركة، في هذا العمل أيضًا، محاولات التجريب التي بدأها في أعمال سابقة، فنجد في «مانفستو الديك النوبي» صوت الراوي يعلو أحيانًا حتى يخفي كل صوت عداه، بينما يخفت في أماكن أخرى حتى لا يُرى. أيضًا أفسح الكاتب عدة صفحات سرد فيها أسماء لشخصيات سودانية معروفة من مختلف الأجيال، في اصطفاف ربما يريد أن يشير به إلى كثرة المقاومين لمشروع الإخوان المسلمين في السودان، وفقًا للسياق الذي جاءت فيه هذه الأسماء، حيث اصطف الجميع قبالة مشهد «الكَشَّة» حين صادرت السلطات أدوات الرزق البائسة لفقراء يعيشون على هامش المدينة.

أيضًا، ختم بركة الرواية بفصل يتداخل فيه الراوي وشخصية بركة ساكن، لينتهي ببداية الرواية من جديد. حيث امتزجت حياة أدومة/ بركة/ الراوي؛ بأحداث الرواية، عبر 336 صفحة، قبل أن يفصل الكاتب هذا المزيج في النهاية، لمرّة تكفي لانتباه القارئ فقط، قبل أن يبدأ المزج من جديد.

ثمة إشارة خافتة حملتها رواية «مانفستو الديك النوبي»، نلاحظها

في الربط بين الماضي النوبي للسودان، والحاضر الذي انتشرت فيه لعنة الذهب، والقفز فوق الحقب الوسيطة بين الزمنين. وكأن عبد العزيز بركة، يرغب في القول إن نهب ثروة التاريخ النوبي المستبعد لصالح المشروع العربي الإسلامي في السودان، هو مصدر اللعنة التي تحيق بواقعنا الكارثي اليوم.

الفصل الخامس

تحليل الاستدلال في نص «أنا، الأخرى وأمي»

تحليل الاستدلال في نص «أنا، الأخرى وأمي» للروائي عبد العزيز بركة ساكن [1]

عبد اللطيف علي الفكي [2]

١ - مقدمة

يقوم علم الدلالة فرعاً من اللسانيات بدراسة المعنى اللغوي. ويقوم تحليل الاستدلال بدراسة المعنى النصي. فما هو التمييز بينهما؟ بكلمات أخر، التمييز بين معنى التصور اللغوي، ومعنى تصور استدلال النص تمييزٌ أساسي.

الأساس المشترك بين استدلال النص ودلالة اللغة هو الكشف عن المعنى؛ ولكن السؤال المائز لهذا الكشف يتبع خصائص خاصة تقود نحو الاستدلال وتلك التي تقود نحو الدلالة. ما يقود نحو الاستدلال كشفاً للمعنى هو التراكم الثقافي للعلامة اللغوية في النص، وما يقود نحو الدلالة كشفاً للمعنى هو التحديد المرجعي للعلامة اللغوية في اللغة. ما قلناه حتى الآن يمثل المائزة بين الاستدلال والدلالة كأولى اللبنات التي

(1) نشر ت الدراسة بمجلة البعيد الإلكترونية بتاريخ 25 فبراير 2017.

(2) ناقد سوداني.

سوف تتعاقب تباعاً في هذه المقدمة. هذا المثال التالي يوضح ما نقصده باللبنة المائزة:

1 - الجبن الذي وضعته في الخارج أكله الغراب.

2 - زَعَمَ الغُرَابُ مُنْبِئُ الأنباءِ أنَ الأحبَّـــةَ آذَنُوا بِتَناءِ [1]

في التلفظ اللغوي في 1 استعمل المتكلم ثلاثة معيَّـنات هي: الجبن، الخارج، الغراب؛ بالإضافة إلى الضميرين المتصلين الدَّالين على الإحالة الأنافورية في وضعته وأكله. فهنا اللفظ اللغوي المتلفَّـظ به «الغراب» يريد أن يُعَيِّن مُعَيَّناً بالملامح الدلالية التالية التي تدل على نوعية الكائن (+ طائر/ - بشر/ - جماد)، وعلى لون الكائن (+ أسود/ - أبيض)، وعلى حجم الكائن (+ متوسط/ - صغير، - ضخم). نلاحظ أن هذه الملامح الدلالية تتراوح فيما بين الموجب والسالب؛ لذلك دخلنا على الكشف عن المعنى اللغوي من طريقين: طريقٍ من مبدأ نظر البنية البسيطة للتلفظ اللغوي التي تتكون من المعين: الجبن، الخارج، الغراب، ومن الـمُضَمَّن: وضع، أكل. والطريق الثاني إما عن طريق شكلي فئوي يعتمد تحليل التفريع التركيبي للجملة مثل (الغراب أكل الجبن) يجري تحليلها ((عبارة فعلية محدد / الـ/ ، اسم / غراب/ ، فعل / أ ك ل/ ، (عبارة اسمية محدد / الـ/ ، اسم / غراب/)))؛ أو عن طريق معنى التصوُّر اللغوي الذي يجري من خلال التعيين للملامح المعنوية الصغرى (+ طائر، + أسود، + متوسط) في نفي (- صغير، - أبيض - ضخم). وهي الملامح المعنوية

(1) البيت للبحتري.

الصغرى المتقابلة في الإثبات والنفي.

خلاصة ذلك أن معنى التصوُّر اللغوي يُـجـرْي إجراءً من خلال التعيين في جملة مثل:

3 - الغراب أكل الجبن.

كالآتي:

أ- تعيين البنية البسيطة: الغراب، الجبن: مُعَيَّن: له مرجع مركوز.

ب- تعيين الملامح الدلالية الصغرى: نوعية الكائن (+ طائر/ - بشر/ - جماد)، وعلى لون الكائن (+ أسود/ - أبيض)، وعلى حجم الكائن (+ متوسط/ - صغير/ - ضخم.

ت- تعيين الفئات التركيبية: عبارة فعلية، عبارة اسمية.

معنى التصوُّر اللغوي يجري من خلال التعيين الدلالي أو المعنوي في صدر الملامح الدلالية المميزة، كما في ب هنا أعلاه. وهذا التعيين هو تعيين أصغر وحدة دلالية مميزة في المعنى، وهو الذي يُشكِّل التصوُّر المعنوي في اللغة عند المتكلمين. هذا التصوَّر اللغوي في تحليله هنا لوحداته الصغرى دلالياً أصبح متأثراً بتحليل النظام الصوتي الذي جاء قبله في علم اللسانيات قبل عِدَّة عقود. نجد التحليل الصوتي للملامح الصغرى للصوت / ب/ كالآتي: (+ احتباسي، - مهموس، + شفوي، - مفخم). فهنا النطق - في اللغات البشرية - يقوم على هذه الفروق التي هي مُزَوَّدة جينياً ويتطوَّر اجتماعياً حسب كل لغة لترفد تصوَّر تلك الـمَلَـكَـة اللغوية الجمعية. حينما يقال معنى التصوَّر اللغوي، إنما نعني أن هذا التصوُّر المعنوي

اللغوي مُزَوَّد سلفاً جينياً ويتطور اجتماعياً. وهذا التصوُّر تصوُّر جمعي في تطوُّره بتطوُّر العالم المحيط بمجموعة لغوية محددة.

يجب أن أُنَبِّه أن هذا التصوُّر هو الاصطلاح الدال على التصوُّر الجمعي في المَلَكَة اللغوية، وليس تصوُّراً فردياً يضفي أشياء أو ملامح أو خواص زائدة عن تعيين ذلكم التصوُّر كما في أ – ت أعلاه. فهذا التصوُّر هو تصوُّر المتكلمين نحو عالمهم المحيط به في إنتاجهم وتفسيرهم للغةِ التواصل بعضهم ببعض.

ولهذا لا ينسجم هذا التنبيه مع قولهم الذي ينفي أنَّ «هناك من يرى أن التعبير اللغوي هو في حقيقة فعله لا يؤسس أية معانٍ، وهي رؤية ساذجة. وفي الجهة المتطرفة لهذه الرؤية النظرية التي لم تقارب رؤيتها مقاربة جادة كما أعلم ترى أن الكلمات لا تقف نيابةً عن أي شيء على الإطلاق، كما لا توجد جملة نستطيع أن نطلق عليها صادقة أو كاذبة. إن هذه الرؤية من الصعوبة أن نقُرَّها: وذلك لأن من البعيد أن من يفهم كلمة «كلب» يستطيع أن يساوره شكٌّ في كونه عاجزاً أن يحدده من بين سائر الأشياء. وأنَّ مَنْ يفهم جملة «الكلاب تنبح» يعجز عن التعبير عن حقيقتها في كونها الكلاب تنبح. وهكذا دواليك». هنا الأمر يتعلق بمحض معنى التصوُّر اللغوي دون اقترانه بتجربة نفسية، أو حالة إبداعية، أو لأمر الترجمة من لغة للغة؛ حيث المقولة الشائعة «حالة يعجز عنها التعبير»؛ أو الحالة الصوفية التي عبَّر عنها النِّفَّرِي «كلما وسعت الرؤية ضاقت العبارة». فمعنى التصوُّر اللغوي غير مقترن بأيةِ حالة من هذه الحالات التي ذكرناها.

أما في نص البيت 2 يقع الحدث كاملاً حيث الأحبة (أي: حبيبان) في كامل مشهد أُنس العشق، وأثناء ما هما كذلك، فإذا بطائر غراب ينعق مغادراً مكان مشهد أُنس العشق، ثم يتواتر النص قائلاً مباشرة «زعم الغراب أن الأحبة آذنوا بتناءِ». فهنا ما يؤكده النعيق – حسب التراكم الثقافي – أن التنائي سيحدث بدلاً من هذا التقارب الذي يحققه أُنس العشق. فتَرُدُّ الذات العاشق بالفعل «زَعَمَ» في نقض تأكيد النعيق. فبنى النص كل استدلاله على التراكم الثقافي للعلامة اللغوية «الغراب». ينتمي هذا التراكم الثقافي الذي يقود نحو التشاؤم والتطاير إلى أن الغراب مذكور في سورة المائدة 31-27 »((وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ)). فهنا «الغراب» – في التراكم الثقافي السلبي لهذه العلامة اللغوية – ارتبط بقوله » كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ» الذي يؤدِّي أن حضور الغراب هو حضور الموت؛ بدلاً من حضور الغراب هو حضور ذكاء مواراة جثة الموت، وليس الموت نفسه الواقع من أحد الأخوين. ولأن العلم بالعلامات اللغوية قد يتراكم بالضد – أي

تغليب الغراب في كونه حضوراً للموت، وليس حضوراً لذكاء المواراة – هيمن تراكم الضد ابتداءً من ذلك التغليب الخاطئ لرؤية القصة القرآنية. وبالرغم من أن علم السلوك الحيواني أثبت أن الغراب له معدل ذكاء عال ومعقد، يُصِرُّ التراكم الثقافي في تثبيته السلبي لهذه العلامة اللغوية «الغراب». ومن مبالغات هذا الإصرار على التثبيت السلبي للتراكم هاجرت السمة الدلالية اللغوية لعلامة «غراب» وهي (+ أسود) لتصبح رمزاً للحداد.

بالطبع لا يقتصر التواصل اللغوي حصراً على إنتاج معنى التصوُّر اللغوي الذي يعتمد أساساً على تعيين الدلالات الصغرى. ولكن، بالرغم من أن التواصل اللغوي يخرج من دائرة التصوُّر الجمعي لتعيين تلك المحدِّدات الدلالية الصغرى، إلا أن دائرة التصوُّر الجمعي هي القطب والأساس والأوسع استعمالاً في التواصل اللغوي اليومي. هي الأكثر احصاءً من حيث الاستعمال إذا ما قارناها بالأنماط اللغوية المعنوية الأخرى في التواصل اليومي.

فما الذي يجعل المتكلمين أن يخرجوا من الدائرة المعنوية المحققة لمعنى التصوُّر اللغوي من خلال تعيين الدلالات الصغرى؟ من المتعارف عليه عند جمهور علماء الدلالة أن هناك فجوة في توصيل المعنى يُصطَلَح عليها بـفجوة التواصل. ويُعزى ذلك أن الخبر – سواء إثباتاً كان أم نفياً – قابل لأن يكون صادقاً **true** أو كاذبا **false**؛ لذلك قد يُزاد الخبر بإتيان عبارات معينة، مثل الـحَلْف، وأدوات التأكيد، وأدوات بلاغية لتسد مسد

هذه الفجوة. لذلك تعمل هذه الأدوات - في التواصل اللغوي المعنوي اليومي - لتُشكِّل نقلة نوعية في سد تلك الفجوة المعنوية للتواصل. مما يجعل تصنيف اللغة اليومية في تواصلها المعنوي في وظيفةٍ كونها محض إبلاغية، والكتابة الإبداعية ذات وظيفة بلاغية تصنيفاً خاطئاً. فمتكلمٌ ما (على سفر في سيارة خاصة كراكب) قد يُفيد بخبرٍ ما «أنا عطشان»، ثم لا يجد استجابة سريعة من المخاطب (السائق) بِحُكْم تلك الفجوة الناتجة من احتمال صادق/ كاذب كثنائية ضدية، أو من احتمال صادق/ لكنه قد يحتمل حتى نصل، كثنائية متدرجة، فيُسارع المتكلم بسد تلك الفجوة قائلاً «يا أخي العطش قتلني». مما يجعل المخاطب (السائق) أن يميل لأقرب محطة يتوفر فيها ماء. فهذا كله عالم واقعي يُعبِّر عنه المعنى اللغوي اليومي في تواصل المتكلِّمِين.

هذا كله ما يُصطلَح عليه بـــمعنى التضمين اللغوي. بالإضافة إلى ذلك، نلاحظ الآتي: أن معنى التصوُّر اللغوي لعبارة / امرأة/ هو (+ إنسان، - ذكر، + عاقل، + بالغ). هذا هو التصوُّر الجمعي في الـمَـلَـكَة اللغوية لهذه العبارة في تلفظنا اليومي حين أقول «تزوجتُ بامرأة جزائرية». ولكن قد تضفي اللغة تضميناً زائداً على المحددات الدلالية الصغرى الأربعة (+ إنسان، - ذكر، + عاقل، + بالغ) دلالات غير ناتجة عن تصوُّر الـمَلَكَة اللغوية مثل: ذات رحم، تلد، عاطفية، قريبة الدموع، ضعيفة، ناقصة عقل، لا تحتمل الأعمال الشاقة إلى آخره. فهذا يدخل ضمن معنى التضمين اللغوي. ولأنه يُلصق خصيصة على المحددات الدلالية الصغرى أطلق

عليه اصطلاح معنى التضمين اللغوي اللاصق. هذه اللاصقة الدلالية تختلف من جيل إلى جيل، ومن ثقافة إلى ثقافة، ومن مكان إلى مكان. فهي ضمن المعنى اللغوي عند الذات الناطقة سواء استعملت هذه الذات تلك اللواصق أم سمعتها فهي ضمن اللغة.

استدلال النص يأخذ من معنى التضمين اللغوي هذا المستوى. ففي أن يسد النص مسد الفجوة المعنوية في التواصل لا يخاطب استدلال النص مخاطباً بعينه، وإنما يخاطب علاقات مكانٍ ما. ولذلك النص مَـعْـنِـيٌّ بسد الفجوة في علاقات المكان، أو بسد الفجوة بعلاقات الذات البشرية. ولهذا نجد النصوص الكبرى لا يقوم استدلالها على معنى التضمين اللغوي اللاصق المتأثر براهن ثقافة لا تتجاسر نحو مستقبل تلك العلاقات المكانية في جوهر أمرها أو العلاقات البشرية في جوهر إنسانيتها.

ولأن استدلال النص يقوم على جوهرية العلاقات نجده قابل للاستشهاد وقابل لأن يعاد إنتاجه تجديداً مرة أخرى وقابل كذلك أن يتعدَّى حدود زمانه ومكانه ليكون صالحاً لاستشراف مكانٍ يختلف عنه اختلافاً كبيراً في الزمان والمكان.

قلتُ أعلاه أن العلامة النصية يعتمد معناها على التراكم الثقافي في مكانٍ بعينه، قيد أن يتجاوز هذا التراكم تمثيلاً ليس في حدود أن يتمحَّـل في مكانٍ بعينه. وهذا التجاوز يعمل على قانونٍ أساسي من قوانين الكتابة وهو أن العلامة في العالم البراني للنص لا نهائية، أي غير منتهية، بينما هي في علاقات عالم النص منتهية. ما نقصده بهذا القانون أن العلامة في العالم اللغوي البراني

للنص لا نهائية بمعنى أنها قابلة للتقلُّب والتضاد والتضارب، بينما هي في النص منتهية داخل علاقات النص نفسه التي لا تسمح للعلامة النصية أن تتقلب وتناقض نفسها كالذي يحدث في العلامات اليومية المحيطة بنا في حياتنا.

في هذا القانون الأساسي للكتابة لا يسمح الأمر أن يُحال ضمير المتكلم في النص باعتباره هو ضمير متكلم يرجع إلى المؤلف تماشياً مع ضمير المتكلم في اللغة اليومية خارج النص. وذلك في الجهتين معاً: جهة الكاتب حيث لا يُضيِّق على النص في سقوط قانون إنتاج الكتابة، وجهة الناقد حيث لا يُضيِّق على ما فوق تفسيره للنص في سقوط المعرفة.

بالنسبة إلى تحليل الاستدلال يبدأ أيضاً من المميزات الاستدلالية للنص دون الوقوع في صفات انطباعية تحل محل تلك المميزات. باختصار، يستوعب تحليل الاستدلال النصي كل السيميولوجيا متضمنة النظام اللغوي؛ مثلما طبقنا ذلك مثالاً لا حصراً في رقم 2 أعلاه.

II- تحليل الاستدلال النصي

1 - عمري الآن خمسون عاماً، وهو نفس عمر أمي حينما توفاها الله منذ ثلاثين سنةً بالكمال والتمام، وأحكي الآن عنها ليس من أجل تخليد ذكراها الثلاثين، كما يفعل الناس أن يحتفوا بذكري وفاة أمهاتهم اللائي يحبون، ولو أنني أحبها أيضا إلا أنني أحكي الآن عنها تحت ضغط وإلحاح روحها الطاهرة، أقول ضغط وإلحاح، وأعني ذلك، على الرُغم من أن أمي ماتت منذ أكثر من ربع قرن إلا أنني لم أحس بأنها ميتة.

العبارة الأساسية هنا عبارة«تحت ضغط وإلحاح روحها الطاهرة«؛ وما يؤكد هذه العبارة الأساسية عبارتا «أقول ضغط وإلحاح» وكذلك «أعني ذلك». لكن لماذا يقول النص هاتين الجملتين:

أ- «أمي حينما توفاها الله منذ ثلاثين سنة بالكمال والتمام»

ب- «أمي ماتت منذ أكثر من ربع قرن»؟

تُشكِّــل هاتان الجملتان جملتين نظميتين للعبارة الأساسية، وهما: «منذ ثلاثين سنة بالكمال والتمام» وكذلك «منذ أكثر من ربع قرن«؛ وذلك في ظلال «الضغط الروحي» النازل في روح الراوي. هذا الضغط يجعل عبارة «ربع قرن» تتجانس من حيث تهويل البُعد الزمني من عبارة «ثلاثين سنة». نظمية النص في علو فحوى العبارات التي تدل على ذلك الضغط الروحي في روح الراوي. لذلك عبارة «بالكمال والتمام» في تَتِمــَّـة الجملة (ألف) ترتبط بكِبَر الحساب مما نحسب؛ وليس بفحوى التهويل، فهي هنا تشكل نظمية أخرى تأتي جملتها كالآتي:

ت- «هو نفس عمر أمي حينما توفاها الله منذ ثلاثين سنة بالكمال والتمام إلا أنني لم أحس بأنها ميتة».

تقود الجملتان النظميتان هنا إلى هذه الحالة عند الراوي: حالة ضغط روحي وفي الوقت نفسه أن الراوي لم يحس بموت أمه. بعبارة أخرى إنها حالة ضغط المعايشة الروحية. هذه الحالة لا يقود فيها فحوى ضغط إلى مفهومٍ سلبي، كأن تستدعي عبارات سالبة مثل ضغط الحياة، ضغط الدم، ضغوطٍ مالية، ضغط عالي شديد... إلخ؛ وإنما إلى فحوى ايجابي. إنها حالة

اللذة الروحية في معايشة طيف الأم. مما يجعل عبارة الصفة - **adject val phrase** وهي «روحها الطاهرة» عبارة أساسية، في طهارة ذلكم «الضغط» ضغطاً ايجابياً يُـطَهِّر روحي هو كذلك.

عبارة اللذة في اللذة الروحية في معايشة طيف الأم تعني مصطلحاً استخدمه جاك لاكان في العبارة الفرنسية **jouissance** وتعريبها جوايسانس؛ أي المتعة التي ما بعدها متعة حين تتجاوز أساس لذة السعادة. وقد يتضمن المصطلح ما يفوق الأورجازم. بهذا سأعدِّل في عبارة تلك الحالة كالآتي: اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم. وهنا اللذة تقود إلى الأورجازم، والابتهاج يقود إلى الروح. ذات الراوي تسكنها حالة في انقيادين: انقياد تجاه اللذة حيث الأنا، وانقياد تجاه الابتهاج حيث الأم.

هذا التجاور في ذات الراوي (تجاه اللذة في جوار تجاه الابتهاج) ليس بتجاور تضاد، وإنما متكامل. هذا التكامل تقوم بتفعيله عبارة الإلحاح في «إلا أنني أحكي الآن عنها تحت ضغط وإلحاح روحها الطاهرة». في أغلب الأحوال يتحول الإلحاح إلى حقيقة: ففي هذه الذات تلحُّ عليها روحها الطاهرة بتكرار مكثَّفٍ فعليٍّ يومي؛ بل لحظوي: حيث تُـلِح، وتُـلِح، وتُـلِح ... إلخ لينتج هذا الإلحاح إلحاحُ الأم حقيقة اللذة في تكاملٍ مع حقيقة الابتهاج.

الآن، تُنتجُ لنا هذه الفقرة الأولى الاستدلال الأول في النص وهو: اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تكامل اللذة والابتهاج.

2 - لأنها بالفعل لم تكُ كذلك، إنها أخذت إجازة طويلة ونهائية عن مشاغل الدنيا الكثيرة ومني أنا ابنها الوحيد بالذات، رفيق شقائها وسعادتها، ولكن أمي حالما تراجعت- مع مرور الزمن- عن فكرة الإجازة بعد ثلاثين عاماً فقط، وثلاثون سنةً في زمن الموتى- كما تعلمون- ليس بالكثير، يُقَال أنّ موتهم قد يطول إلي الأبد.

تجعل هذه الجملة النصية «إنها أخذت إجازة طويلة ونهائية عن مشاغل الدنيا الكثيرة ومني أنا ابنها الوحيد بالذات» أن يسير الاستدلال مسارين: مسار الذات، ومسار الابن. لقد «أخذت إجازة طويلة» عن الابن لتسكن في روح الذات. عند الابن «رفيق شقائها»، وعند الذات «رفيق سعادتها» حيث اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تكامل اللذة والابتهاج. خلاف هذين المسارين تخرق الفقرة الثانية من النص الاستدلال الأول.

3 - بالأمس القريب بعدما قضيت نهاري الطويل في المدرسة حيث أعمل مديراً في مرحلة الأساس، وأنفقت مسائي البائس في نادي المعلمين ألعب الورق وأثرثر.

مدير مدرسة في مرحلة الأساس الابن/ الذات معاً في الراوي. «أنفقت مسائي البائس في نادي المعلمين ألعب الورق وأثرثر» علو الابن ليمارس الهروب من (1) أعلاه حيث «ضغط وإلحاح روح الأم»، في شرط حذف عبارة «الطاهرة». الهروب من هذا الضغط يقلب الوجه الآخر لعبارة «الضغط» في (1) أعلاه، ويتجه بها نحو المفهوم السلبي حيث يصبح

الطيف طيف الأم جزءاً من الضغط اليومي فلا يُـفـرِّغ هذا الضغط سوى «أنفقت مسائي ألعب الورق وأثرثر». فحين ألعب الورق تجيئني ورقة البنت السوداء (كارت بنت أسود) والحمراء (كارت بنت أحمر) كطيف أمي ضاغطاً ضغطاً مرهقاً، فالبنت (في كارت الكوشتينة) ملفوفة كطيفها؛ فلا يعمل على تفريغ هذا الضغط إلا أن «أثرثر». تلازم الثرثرة الفضفضة. أفضفض لينسل ذلك الطيف الضاغط.

هنا الذات والابن مع حالتي «الضغط»:

ث – الذات: إنها حالة أن يكون الضغط هو اللذة الروحية في معايشة طيف الأم.

ج – الابـن: إنها حالة أن يكون الضغط هو جزءٌ من الإرهاق اليومي.

الآن يجئ الاستدلال الثاني في النص: التعب المُضني في طيف الأم في حقيقة كونه جزءاً من الإرهاق اليومي.

4 – عُـدْتُ مُرهقاً

جملة أساسية في تأكيد الاستدلال الثاني في النص.

5 – للبيت الذي أقيم فيه وحدي، بعد أن تزوجت أكبر بُنياتي في هذا الأسبوع وذهبت مع زوجها تدب في بلاد الله الواسعة، مثلما فعلت ابنتاي اللتان يصغرنها عمراً في السنتين الماضيتين.

لا تقود «وحدي» هنا إلى الإحساس بالفقدان، لأن الشعور بالوحدة هنا ليس فيه فقدان الآخر في خطاب العاشق؛ وذلك أن «الآخر هو مركز الثقل حيث يعاد مذكوراً في سلسلة الدوال الصوتية ليكون حاضراً عند

الذات»، كما يؤكد لاكان.[2] أما مجال «وحدي» هنا في غياهب مجال الابن لا تعاود دواله الصوتية ليكون الطيف حاضراً، بل تلك الدوال الصوتية ما هي إلا ثرثرة وفضفضة «في النادي» ليَنْسَلّ الطيف نحو النسيان.

6 - وتزوجتَ زوجتي أيضاً قبل أكثر من عشرة أعوام من رجل يقولون إنه حبيبها الأول، بالطبع بعد أن طلقتني عن طريق محكمة الأحوال الشخصية بدعوى أنني لا أنفع كزوج أو رجل وأنها كرهتني.

«قبل أكثر من عشرة أعوام»: زمن عبارة «وحدي» في (5) أعلاه. «عن طريق الأحوال الشخصية بدعوى أنني لا أنفع كزوج أو رجل وأنها كرهتني» تأكيد انعدام الآخر في تفسير (5) أعلاه. ومما يؤكد ذلك «يقولون إنه حبيبها الأول» في انعدام تشغيل خطاب العاشق، في انعدام معرفته بالآخر. في خطاب العاشق تتبادل ذاتان: الذات العاشق والذات الآخر، (حيث عبارة الآخر هنا في مصدر خطاب العاشق محايدة عن جنس النوع، لأن الذات هنا أندروجينية: انتفى عنها انقسام مذكر الآخر/ مؤنث الأخرى). وكذلك، تبادل الذات العاشق أن تكون كذلك مع الآخر هو شيء نسبي كتبادل المتكلم والمخاطب على صعيد اللغة. ففي لحظة معينة في ممارسة خطاب العشق تتبادل المواقع سريعة بين أن تكون الذات مرة عاشقاً ومرة هي الآخر يوماً بيوم. ولآن العشق ليس ديالكتيكياً تراكمياً، لا تستطيع الذات أن تتملك الدور في الخطاب العشقي اليومي.

---

(2) Jacques Lacan. The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Translated into English by Alan Sheridan، W.W. Norton & Company، New York-London، 1977، P. 203.

الراوي في (6) هنا يخلو تماماً من عالم العشق الذي تحدثنا عنه في (5) أعلاه وهنا الآن.

7 - ويعلم الله أنني لست بالشخص البغيض، والدليل على ذلك أن بناتي الثلاث اخترن أن يبقين معي في البيت ورفضن أن يذهبن معها إلي بيت والدها ثم إلي بيت زوجها الجديد: فمن منا البغيض والمكروه؟ هذا موضوع لا أحب أن أتطرق إليه إطلاقا، فهي على أية حال أم بُنياتي الثلاث

«يعلم الله» العبارة التي تعلو على بَرِّ القسم في تأكيد ونفي «لستُ بالشخص البغيض». لكن في عالم العشق عبارة «يعلم الآخر» أكثر وجوداً للتحقيق من «يعلم الله»؛ وفوق ذلك، نفي «البُغض» لا يقود نحو إثبات العشق. هنا يخلط الراوي بين نفي البغض الذي يؤدي إلى إثبات الاحترام وبين نفي البغض الذي يؤدي إلى العشق. تختلط أنوان: الأنا التي تكيل احتراماً هي نفسها الأنا التي تنضح حباً. تأتي هذه الأنا التي تكيل احتراماً بالدليل في كونه الراوي ليس بغيضاً «بناتي الثلاث اخترن أن يبقين معي في البيت ورفضن أن يذهبن معها إلى بيت والدها ثم إلى بيت زوجها الجديد». هذا الدليل يقود إلى البقاء مع الأبوَّة وليس مع الأب كذاتٍ عاشق. ما تبحثه الأم كذاتٍ عاشق لم تجده في بيت الأبوَّة والاحترام «6 - وتزوجتَ من رجل يقولون إنه حبيبها الأول». هنا عالمان غير متنامين:

أ- عالم الانجاب والأبوَّة والاحترام كمُسوِّغ للوجود في عالم البيت حصراً.

ب- عالم العشق الذي لا يحدُّه انجاب أو أبوَّة في وجود الوجود داخل

عوالم أخرى.

ما يؤكد (أ) هنا «هذا موضوع لا أحب أن أتطرق إليه إطلاقاً، فهي على أية حال أم بنياتي الثلاث».

8 - كنت مرهقاً، زحفت إلى سريري زحفاً، رميت بجسدي على اللحاف الطيب الحنون، فهو آخر ما تبقى لي من أمٍ وزوجةٍ وبنات، كان المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان باحتضانه لجسمي النحيل الهرم، كعادتي أترك الإضاءة خافتة فاترة تصدر من لمبة ترشيد استهلاك صينية صغيرة بخيلة، إلى الصباح.

«اللحاف» المنعوت بِـ «الطيب الحنون» في استبدال «أم/ زوجة/ بنات»، يعلو نحو أن يكون «المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان بِ احتضانه لجسمي». هنا يوجد اضطراب في استدلال النص:

في (1) عرفنا أن الراوي في لذة روحية مع طيف الأم، وهنا «اللحاف آخر ما تبقى لي من أم» في استبدال الأم. تلك الأم التي يعيش في لذةٍ روحية مع طيفها.

في (7) عرفنا أن الراوي فضلت بناته المكوث معه في البيت بدلاً من بيت والد أمهن أو زوج أمهن وهنا «اللحاف آخر ما تبقى لي من بنات» في استبدال البنات اللائي فضَّلن البقاء معه.

في (6) عرفنا أن الراوي في حالة «وتزوجت زوجتي أيضاً أكثر من عشرة أعوام». وهنا ينصرف استدلال النص انصرافاً سلبياً لا معوِّق له مع «اللحاف الطيب الحنون، فهو آخر ما تبقى لي من زوجة».

بطريقة أخرى:

لو قال النص «على اللحاف الطيب الحنون فهو آخر ما تبقى لي من زوجة»، وأسقط عبارة «من أم وبنات»، لاستقام استدلال النص. هل هذا التخريج صحيح مائة في المائة؟

فَــلْـنَرَ.

بقراءةٍ أخرى تقتضي بيان قراءة الحذف بإتيان المحذوف وهو كلمة «حضور» نستطيع رفع الاضطراب الذي وقع في استدلال النص. فيجري إثبات المحذوف كالآتي: على اللحاف الطيب الحنون فهو آخر ما تبقى لي من حضور أم وحضور بنات.

لكن ما زال الإشكال في الاضطراب قائماً لأننا بتخريج الحذف علينا أن نقول: على اللحاف الطيب الحنون فهو آخر ما تبقى لي من حضور زوجة.

بينما الزوجة تركته للحبيب الأول. وهنا لا حضور لها مما يعيق حضور الأم وحضور البنات. وبالجملة؛ مما يعيق قراءة الحذف كلها طالما النص قد أتى بالمعينات الثلاثة على نسق العطف كالآتي «أم وزوجة وبنات».

لنركِّز على هذا التنكير الذي يتراسل مع ما توصلنا إليه في حقيقة الراوي، وخلاف هذه القراءة يقع انسداد استدلال النص في كثير من المعوقات. يأتي التراسل بين الحضور والغياب كالآتي:

أ- أشرنا من قبل أن الراوي يسير اتجاهين: اتجاهاً في كونه (الذات)، واتجاهاً آخر في كونه (الابن). ومع ما وصل إليه النص في الاستدلال الأول والاستدلال الثاني نقرأ ما يلي:

I- الذات في حضور الأم التي لا تموت في (1) أعلاه حيث الاستدلال الأول في النص هو: اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تبادل اللذة والابتهاج.

II- الابن في غياب الأم التي ماتت في (3) أعلاه حيث الاستدلال الثاني في النص وهو: التعب المضني في طيف الأم في حقيقة كونه جزءاً من الإرهاق اليومي.

III- نأتي بِـ (8) أعلاه كاملة مع إدخال ما توصلت له I وII كالآتي «8- اللحاف الطيب الحنون وهو آخر ما تبقى [للذات] من أم، كان المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان باحتضانه لجسمي النحيل الهرم، [في غياب: الأم التي ماتت، في غياب الابن الذي يحس بالتعب المضني في طيف الأم في حقيقة كونه جزءاً من الإرهاق اليومي].

ب- أشرنا من قبل أن الراوي مع زوجته يسير اتجاهين: اتجاهاً في كونه (الأب الذي يكيل احتراماً)، واتجاهاً آخر في كونه في انعدام (الذات العاشق/ الآخر: التبادل غير المتحقق).

IV- الأب الذي يكيل احتراماً في حضور الأبوية، في غياب الزوجة التي غادرت كما في (6).

V- الأب الذي لا ينضح حباً وعشقاً في غياب تام لتبادل الذات العاشق/ الآخر.

VI- نأتي بِـ (8) أعلاه كاملة مع إدخال ما توصلت له IV وV كالآتي «8- اللحاف الطيب الحنون وهو آخر ما تبقى [للأب] من زوجة، كان

المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان باحتضانه لجسمي النحيل الهرم، [في غياب تام للعاشق].

ت- تأتي ت هنا فرعاً من ب السالفة لها؛ حيث يظل (الأب) في حضور أبوي للبنات اللائي كُنَّ، ولسن لُهنَّ وهُنَّ زوجات. ولذلك يقول صوت المكان في البيت على لسان الراوي: 7- «أن بناتي الثلاث اخترن أن يبقين معي في البيت ورفضن أن يذهبن معها إلي بيت والدها ثم إلي بيت زوجها الجديد». وبعد ذلك: 5- «أن تزوجت أكبر بُنياتي في هذا الأسبوع وذهبت مع زوجها تدب في بلاد الله الواسعة، مثلما فعلت ابنتاي اللتان يصغرنها عمراً في السنتين الماضيتين».

VII- الأب الذي يكيل احتراماً في حضور الأبوية «6 - هي على أيةِ حال أم بنياتي الثلاث».

VIII- الأب الذي يكيل احتراماً في غياب هذا الاحترام بحُكْم البُنَيَّـات اللائي غادرنَ: التصغير بُنيات للتحبيب وللتشوُّق لفترة البنات اللائي كُنَّ صغاراً.

IX- نأتي بِـ (8) أعلاه كاملة مع إدخال ما توصلت له **VII** و**VIII** 8- » اللحاف الطيب الحنون وهو آخر ما تبقى [للأب] من [بُنيَّـات]، كان المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان باحتضانه لجسمي النحيل الهرم [في غياب تام لحنين البُنيات اللائي كُنَّ صغاراً].

قراءة الراوي قراءة من خلال حالتين نصيتين: حالة الذات وحالة الابن. مثل هذه القراءة هي القراءة التي رفعت كل المعوقات التي سدَّتْ

استدلال النص في ما لو التزمنا أن نقرأ الراوي كحالة واحدة فريدة هي حالة شخصية واحدة؛ أو كشخصٍ واحد من شخصيات النص. مثل هذه القراءة تخلط الدلالة اللغوية باستدلال النص. في الدلالة اللغوية قد تكون الذات الناطقة المتكلمة للغتها في كل لحظة في اضطراب وبلبلة وتضارب، بينما صوت الشخصية في استدلال النص عليه ألا يتمحّـل ويقع وقوعاً في ذلك الاضطراب والبلبلة والتضارب؛ ولو كان ذلك كذلك لفسد استدلال النص، وتقاصرت علاقات الاستدلال فيه. فما على النص النقدي إلاَّ أن يفتح كل احتمالات علاقات الاستدلال لرفع المعوقات الاستدلالية. وفي هذه الحال قد يلجأ أحياناً إلى دلالات أو قواعد أو منطق أو آيتمولوجيا عبارات اللغة بعضها ببعض، كواحدة من احتمالات قراءة النص النقدي لاستدلال النص.

9 - وكدت أن أغمض عينيّ حينما سمعت كركرة كرسي على البلاط ثم رأيت على ضوء النيون الترشيدي الصيني البخيل، امرأة شابة تسحبه نحوي ثم تجلس عليه، قرب رأسي مباشرة، تحملق في وجهي بِحِنِيةٍ لا تُخْطَأ، ولو أنه كان لوحيدٍ مثلي أن يخاف، بل أن يُجَن من الخوف، إلا أنني صحت في دهشة وترحاب غريبين. - الله، أمي آمنة؟

«لوحدي» تشغيل المتوالية أ، ب، ت في (8) أعلاه وقفلها في نفس الوقت؛ سنرى قفلها بعد قليل؛ الآن في تشغيل المتوالية: أي «لوحدي» من أم، «لوحدي» من زوجة، «لوحدي» من بُنياتي. عبارة «وكدْتُ أغمضُ عَيْنَيَّ» في نفي النوم والحُلْم. مما يؤدِّي إلى عبارة أساسية هي: الـحملقة.

ففي مقاربة إغماض العين:

أ- الحملقة: في مَن يشخص «امرأة شابة».

ب- الحملقة: في فعل «تسحب كرسياً، تجلس».

ت- الحملقة: في الحملقة «تحملق في وجهي».

ث- الحملقة: في الإحساس «بحِنِّية».

ج- الحملقة: في الصوت «سمعتُ كركرة كرسي على البلاط».

ح- الحملقة: في الشاشة «على ضوء النيون الترشيدي البخيل». كلّ أ وب وت وث وج.

حملقة ب وحملقة ج تفترضان سلفاً «ولو أنه كان لوحيد مثلي أن يخاف، بل أن يُـجَنَّ من الخوف». أما ما يخفف «لوحدي» المحمَّلة بالخوف والجنون هو حملقة ب حيث «امرأة شابة»، وحملقة ث حيث «بِـحِنيَّـة»، مما يجعل تلك المتوالية أ، ب، ت، في (8) أن تُقفَل وتنسد انسداداً تاماً في حملقة ح حيث الشاشة «على ضوء النيون الترشيدي البخيل».

ما هي مهمة حملقة ت حيث الحملقة في الحملقة. تجري كالآتي: أنا الذات أحملق في شاشة «على ضوء النيون الترشيدي البخيل» وهي «تحملق في وجهي»؟

يرتكز التحليل النفسي عند لاكان في الحملقة [3] على النواة. وهذه النواة هي خلاصة التجربة قيد شيء واقعي، وهي النواة نفسها التي تَصْدُر عن

(3) جاك لاكان «الانقسام ما بين العين والحملقة». ترجمة عبد اللطيف علي الفكي، مجلة نقدي الإلكترونية Naqdy.org

حنق وصدمةٍ جريح، وتتحرك بفعل إيجو [4] مفترض. وحين تُنشئ هذه الذات حكايةً بصورة باطنة بقوة تكثيف تلك النواة، إنما تُنشئ مقاومة خطاب لتلك الحكاية. فالجملة التامة من حملقة أ وحملقة ت وحملقة ث هي:

خ- امرأة شابة تحملق في وجهي بِحِنِّيَّـة.

في تبادل مع جملتي ذات الراوي في حملقة ح وفي نهاية 9 هنا أعلاه وهما:

د- أنا أحملق في شاشة ضوء النيون الترشيدي البخيل.

ذ- الله!! أمي آمنة.

نقول بدءاً، عند الذات المتكلمة الجملة تقع في الترتيب النفسي، وحين تنتظم في الترتيب النطقي تصبح تلفظاً. وهما ترتيبان متتامان يحققان وظيفة واحدة هي وظيفة الكلام. فالمخاطب - تأكيداً لذلك - قد يفهم أنصاف الكلام في مجرى الكلام العادي. الجُمَل الثلاث خ ود وذ جُمَل في الترتيب النفسي عند ذات الراوي دون أن تصل إلى الترتيب النطقي. وفوق ذلك، لا تبادل بين متكلم ومخاطب. فبينما تنفي

9 - «وكِدْتُ أن أغمض عَيْنَيَّ» الحُلْمَ من ذات الراوي، وتنفي -9 «ولو أنه كان لوحيد مثلي... إلخ» الخوفَ والجنون كذلك من ذات الراوي،

(4) تعريف مختصر للإيجو والإد والسيوبر-إيجو: فالإد هو مجموعة نزعات فطرية غير منتظمة، والسيوبر-إيجو هو ما بمهمة نقدية أخلاقية؛ والإيجو هو شيء منتظم في البنية النفسية، وواقعي، يتوسط بين رغبة الإد والسيوبر-إيجو. هذا التعريف المقتضب جداً لتسهيل عملية القراءة لـمن لا يألف مثل هذه الاصطلاحات؛ وذلك دون الغوص في تفاصيل دقيقة تلزم علم النفس الطبي، عند فرويد ولاكان.

تؤكّدان إثباتاً هو: أنَّ النواة عند ذات الراوي المتصلة بصدمة جريح هي موت الأم تنعكس تلك الصدمة إلى «حِنِّيَّة». فَمَصْدَر حملقة خ هو الـحِنِّيَّة، ومَصْدَر حملقة د هو استقبال تلك الـحِنِّيَّة. إذاً، في الإجابة عن سؤالنا أعلاه عن مهمة الحملقة يرد الاستدلال النصي الثالث:

الاستدلال الثالث للنص: الحملقة - هنا - حملقتان: حملقة الـمُرسِل وحملقة المُستَقْبِل. وكلاهما يُشكلان رمزاً مستقِلاً مُفرَداً كسِجِلٍّ يجري إما تجاه المُرسِل أو تجاه الـمُستَقْبِل.

المُرسِل: امرأة شابة حنون. الأم.

المستقبِل: ذات الراوي ابناً «الله!! أمي آمنة».

الرمز سِجِلاًّ مفرداً: إما تجاه الأم أو تجاه ذات الراوي.

الصفة «حنون» من الحال المُشَكِّل لهيئة الفعل «تحملق» تجعل الاستدلال الثالث للنص ينفتح في الاستدلال الأول للنص وليس في الاستدلال الثاني للنص.

الاستدلال الثالث يفتح الاستدلال الأول: اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تكامل اللذة والابتهاج.

ويقفل الاستدلال الثاني: التعب المُضني في طيف الأم في حقيقة كونه جزءاً من الإرهاق اليومي.

10 - ابتسمت المرأة الشابة الجميلة الحنون، وقد بدأت تتحدث في هدوء.

المُرسِل: المرأة الشابة الجميلة الحنون المبتسمة.

المُستقبِل: ذات الراوي ابناً «الله!! أمي آمنة».

الرمز سِجِلاً مُفرداً: الحديث الهادئ (إما أن يتجه للمُرسِل أو للمستقبِل).

11 - حكت قصة حياتي منذ ميلادي بالدقيقة والثانية، حدثاً حدثاً، أخذت أستمع إليها في صمت وتعجب.

المُرسِل: المرأة الشابة الجميلة الحنون المبتسمة تحكي قصة حياة...... بالتفصيل الدقيق.

المُستقبِل: ذات الراوي ابناً أو الابن)...... يستمع بصمت وتعجب).

الرمز سِجِلاًّ مُفرداً: حكاية الذات الراوي أو حكاية الابن بالتفصيل منذ ميلاد...

12 - كأنما من يُحْكَىْ عنه ومن يُحْكَىْ له ليس سوى صنوين لي ضالين.

لو جاءت جملة النص «لقد كان مَنْ يُحْكَى عنه ومن يُحْكَى له صنوين لي ضالَّيْن»، لكان كلا «مَنْ يُحْكَىْ عنه» وهو ابن الأم، و«مَنْ يُحْكَىْ له» وهو المُستقبِل ليس مصدرهما الحملقة، وإنما كان مصدرهما الهلوسة. لذلك أداة التشبيه وما الكافة «كأنما» في 12 هي استغراق الصمت والتعجب في جملة «أخذتُ أستمع إليها في صمت وتعجب»، وهي جملة 11. فالحملقة تختلف اختلافاً نوعياً من الهلوسة، لأن الحملقة ترتبط بالنواة المكثفة المقرونة بإدراك واقعي. فالتكثيف هنا تكثيف تُبرزه عبارة «وحدي» التي جاءت نتيجة هذه النواة المُدرَكَة إدراكاً واقعياً كما يلي: موت الأم، طلاق الزوجة والذهاب لحبيبها الأول، ذهاب البُنَيَّـات الثلاث، خرق مبدأ الأبوَّة الذي يكيل احتراماً ـــــــ فكان الحَنْق. وما يحيط بهذا الحَنْق خُواء،

لذلك هذه العملية أو سيرورة النواة هي:

أ- النواة تتكاثف ارتباطاً بواقع؛ يؤدي هذا التكاثف إما إلى انصراف الذات في الغض من تغيير العلاقات، ومن ثم نحو الخواء والإخصاء، أو يؤدي ذلك التكاثف إلى الذات في تغيير سيرورة العلاقات ومن ثم نحو ثورة.

قلنا سلفاً - هنا - أن جملة 12 هي جملة استغراق في الصمت لحكاية القصة، وفي التعجب لحكاية القصة. والاستغراق من جهتين؛ جهة الصمت لابتسام الشباب الأنثوي الجميل الحنون الذي يحكي كما في 10؛ وجهة التعجب لأن تكون قصة المُستقبِل منذ ميلاده بالدقيقة والثانية حدثاً حدثاً، كما في 11. يتطوَّر هذا الاستغراق إلى عملِ نوعٍ من انفصال. انفصال المُسْتَقْبِل مِنْ ابن الأم وهو «مَنْ يُحْكَىْ عنه» أي مَنْ يُحْكَىْ عن أحداثه، وانفصال المُسْتَقْبِل مِنْ المُسْتَقْبِل الآن وهو «مَنْ يُحكى له».

المُستقبِل الآن، وابن الأم الذي كان، هما صنوان ضالان. لِـمَنْ؟ تقترح 11 لذات الراوي ابناً أو الابن. تسير هذه القراءة في احتمال أداة الاختيار (أو) كالآتي:

ب- المُستقبِل هو صنو المُسْتقْبِل الآن. وكذلك هو صنو ذات الراوي.

ت- المُستقبِل هو صنو المُستقبِل الآن. وكذلك هو صنو الابن: ابن الأم التي تحكي أحداثه.

ث- من ب وت يصبح الانفصال هو انفصال حالة تكاثف النواة (موت الأم، طلاق الزوجة والذهاب لحبيبها الأول، ذهاب البُنَيَّـات الثلاث،

خرق مبدأ الأبوَّة الذي يكيل احتراماً ـــــــ فكان الحَنْق).

إذا كانت كلمة «صنو» تدل على الأصل الواحد، «شجرٌ صِنوان، من أصلٍ واحد»[5]، فإن انفصالي من حالة تكاثف النواة أصبح صنوي: أي، أصبح أصلاً لي، أبحث عنه فهو ضال.

13 - كنت اكتشف تدريجيا أن حياتي كُلها معصية، وأنني كنت أجري وراء ملذات الدنيا وسقطاتها، ولو أن بعض الحوادث كانت تشير بوضوح إلى نُبلي ونقاء سريرتي، إلا أن المحصلة النهائية تبدو كما ذكرت.

«كنتُ أكتشف تدريجياً... إلخ» بقراءة الحذف (أثناء انفصالي عن النواة، كنتُ أكتشف تدريجياً... إلخ). ففعل الماضي المستمر «كنتُ أكتشف» - على شاشة النيون البخيل - يعني كنت أقوم بمعرفة الفصل عن النواة تدريجياً. إنها معرفة شيئين:

أ- معرفة تفاصيل الحكاية المحفوفة بالصفات «حياتي كلها معصية».

ب- معرفة تفاصيل أحداث بعينها غير محفوفة بصفات «تشير بوضوح إلى نُبلي ونقاء سريرتي».

«معصية، ملذات الدنيا، سقطات الدنيا» عبارات تُشيرُ إلى التقويم الديني للذات؛ من جانبهم (هُمْ) أي: تفسير الآخرين تفسيراً دينياً للذات. التفسير المحفوف بالصفات الدينية السالبة: المعصية في رفع الطاعة؛ وملذات الدنيا في رفع طلب الآخرة؛ وسقطات الدنيا في رفع خلود الآخرة. الذات تحت رحمة تفاسير (هُمْ) الدينية.

---

(5) معجم أساس البلاغة للزمخشري، مادة ص ن و.

ذِكْرُ حوادث خارج أي تفسير وخارج أي صفات هو «نُبْلٌ ونقاء سريرة». إنها السَّريرة غير القابلة لتفسير (هُمْ).

السَّرِيرة عند الصوفيين هو سر بين العبد والإله لا يستطيع بشرٌ أن يقول تقويمه في الدنيا طالما موازين الدنيا ليست هي موازين الآخرة التي هي موازين الله. لذلك قال أحدهم في استمراء تلك السَّريرة «بيني وبين الله سِرّ، إذا انكشف السِّر باخت الربوبية». تقول الذات لتفسير (هُمْ) بيني وبين الأم سِرّ، إذا انكشف السِّر باخت الأمومة.

عند تفسير (هُمْ) تصبح «نبلي ونقاء سريرتي» ليست شيئاً سوى «معصية، وملذات الدنيا وسقطاتها». الفعل «كنت أكتشف تدريجياً» هو الآن كنت أكتشف تدريجياً هذا السؤال لماذا تركت الذات نبلها ونقاء سريرتها تحت رحمة تفسير (هُمْ)؟

هذه هي «المحصلة النهائية تبدو...» وكذلك «كما ذكَرَتْ» الأم. عبارة (تبدو أو يبدو) في اللغة ليست فعلاً لأنها لا تحقق قانون التوافق بين الفعل والفاعل. تورد اللغة الفصحى البنات يبدو قد ذهبنَ. أو الأولاد يبدو قد ذهبوا. ففي كلتا الحالتين عبارة يبدو لا تتوافق صرفياً مع الفاعل: البنات، الأولاد. فالتوافق حاصلٌ بين البنات ذهبنَ، والأولاد ذهبوا تصريفاً للفعل حسب الخطاب وهنا الغائب، وحسب العدد وهنا الجمع، وحسب النوع وهنا مؤنث أو مذكر على التوالي. هنا جملة «المحصلة النهائية تبدو كما ذَكَرَتْ» الأم، محمولة على الحذف كما في «المحصلة النهائية (تجري، أو تظهر، أو تجئ... إلى آخر الأفعال المناسبة) كما ذَكَرَتْ» الأم. إذاً، تنتمي

عبارة «تبدو» هنا إلى الظاهراتية في الوجود.

ما هي ظاهريات «المحصلة النهائية» عند هذا المُسْتَقْبِل؟

نتعامل الآن مع هذه «المحصلة النهائية» كظاهرة من الظواهر الوجودية. عبارة «المحصلة النهائية» فيها «المحصلة» تفيد الخلاصة، أي الخلاصة التي وضعوها (هم)، والخلاصة التي جاءت عبر أحداث خارج ألسنة حكايات الناس في (هُمْ)؛ وهي أحداث «نبلي ونقاء سريرتي». وفيها كذلك كلمة «النهائية» التي تشير إلى لا شيءَ بعد ذلك، لا شيء بعد «معصية، ملذات الدنيا، سقطات الدنيا» التي تُنسَب إلى ذات المستقبِل. فالنهائية هنا التنميط النهائي لتلك الذات. فتقع هذه الذات في الشبكة الفولاذية لقفص تنميط (هُمْ).

ت- تقع هذه الذات في الشبكة الفولاذية لقفص تنميط (هُمْ)، بقوِّة خطاب ما يدور في ألسنة الناس. وهذه تُشَغِّـل:

ث- أن تكون أحداث نُبل هذه الذات نفسها ونقاء هذه الذات نفسها، في كونها أحداثاً لا خطاب لها؛ الأحداث هنا لا تتحدث إلى (هُمْ)، بل (هُمْ) هم الذين يقلبونها خرساء لا تقوى لرفع «معصية، ملذات الدنيا، سقطات الدنيا».

ت وث أعلاهما – هنا – يُشكلان بنية ظاهرةمن الظواهر، هي ظاهرة (هُمْ). ويبدأ النظر في الظاهرة بدايةً ملموسة حين ننظر في الأمور نفسها the matters themselves[6]. والنظر في الأمور نفسها يبدأ من

(6) Martin Heidegger. The History of the Concept of Time. Tran. By Teodore Kisiel، Indiana University Press، 1985، P.30.

الإدراك. وبدايته من الحدث النفسي حيث الذات، تتراسل مع شيء خارج وعي هذا الإدراك. لكن ليس بالضرورة أن يكون هذا الشيء الخارجي شيئاً ملموساً وفق الحواس الخمس. فهذا الحدث النفسي قد يتراسل مع شيء؛ هبه توهُّماً، فمن هنا يتراسل الحدث النفسي داخل ما يُصطلَح عليه الهلوسة. أو بطريقة أخرى رجل يمشي في غابة مظلمة، فيتقدم نحوه شخص، ولكن حين يقترب من ذلك الشخص، يتبيَّن أنه ليس شيئاً سوى شُجيرة. هذا ما يُعرَف بالإدراك الخداع. ولأن الإدراك هو في نفسه قصدي، يُعتبر الإدراك المتراسل مع شيء، وإدراك الهلوسة، والإدراك الخدَّاع كلها إدراكات قصدية. لذلك فالقصدية هي بنية تجربة حيَّـة، وليست ترقيعاً كما اتفق لتجارب مشتتة.[7]

ما نوع الإدراك هنا؟

تسير سيرورة هذا الإدراك حسب استدلال النص كالآتي:

ج- المُستقبِل (الحدث النفسي للذات) ـــ عبر الحملقة ـــ يستحضر: الأم: شابة، عطوف، حنون. إدراك متراسل.

ح- المُستقبِل (الحدث النفسي للذات) ـــ عبر سماع الحكاية من الأم ـــ يستحضر: فصل الذات عن المُستقبِل وهو ما يُحكَى له، وعن الابن الصغير الذي كان وهو مَنْ يُحكَى عنه. إدراك هلوسة.

14- لا أدري كم من الزمن مكثت تحكي قرب رأسي، ولكنها بلا شك بقيت هنالك زمنا طويلاً، ولا أدري كم حكاية حكت، ولكنها بلا شك

(7) انظر المرجع السابق نفسه.

حكت حكايات شتى، ولا أعرف متى نِمْتُ ولكني بلا شك قد نمت متأخرًا جداً لأنني لم أستيقظ كعادتي - مثلي في ذلك مثل كل مديري المدارس - عند الرابعة صباحاً، بل أيقظني خفير المدرسة - مندهشاً- في فسحة الفطور حوالي العاشرة والنصف صباحاً، وثأثأ فيما يعني أنّ الجميع افتقدني، لقد كان أخرس ذا لغةٍ ملتبثة.

«لا أدري كم من الزمن... لا أدري كم حكاية حكت... لا أعرف متى نمت»؟ الزمن الطويل للهلوسة. إعلاء الإدراك ح في 13؛ بدليل سيطرة «الحكايات الشتى» منها من الأم. نقول إعلاء إدراك الهلوسة لأن الكلام من جانبها إليه في شكل حكايات، ولا يصدُر الكلام من جانبه إليها في شكل استعطاف جمل لأم شابة عطوف حنون.

لو جاء النص هنا كالآتي «لا أدري كم من الزمن مكثتُ أتحدث إليها وهي قرب رأسي، ولكنها بلا شك بقيت هنالك زمناً طويلاً، ولا أدري كم جملة قلتها لها، ولكنها بلا شك كانت تسمع جملي الشتى... إلخ»، لكان النص قد أعلى إدراك التراسل بالشيء.

«مدير مدرسة» «الجميع افتقدني» حالة ترجع إلى الأبوة التي تكيل احتراماً.

15 - بقيت في رأسي جملة واحدة من كلامات أمي.- أنا كل يوم معاك لحظة بلحظة.

«كل يوم معك» إما نحو إدراك التراسل بشيء (الأم)، أو نحو إدراك الهلوسة.

16 – لم أحك لأحد ما دار بيني وبين أمي، خوفاً من السُخرية والشماتة أو أن أُتهم بالجنون، وربما قد أفقد وظيفتي إذا تأكدت الإدارة من أنني جُنِنِت، وخاصة أنّ للبعض مصلحة في أن أُبعد، بصراحة لديّ أعداء كُثر، تكتمت على الأمر،

«خوفاً من السخرية والشماتة، الاتهام بالجنون، فقدان الوظيفة، للبعض مصلحة في أن أُبعَد، لدي أعداء كُثر» في تناقض مع –14 «الجميع افتقدني«؛ وبالتالي رفع الحالة التي تشير إلى الأبوة التي تكيل احتراماً.

لو قالت جملة –14 جملة 14 أ «بعضهم افتقدني»، لاستقام النص من خرق هذا التناقض. وكذلك يستقيم استدلال النص كالآتي: داخل مجال العمل هناك البعض الذي ينتمي إلى الأبوة التي تكيل احتراماً، والبعض الآخر ينتمي إلى (هُمْ) فتشتغل ث في 13 وهي مكررة هنا (ث– أن تكون أحداث نُبل هذه الذات نفسها ونقاء هذه الذات نفسها، في كونها أحداثاً لا خطاب لها؛ الأحداث هنا لا تتحدث إلى (هُمْ)، بل (هُمْ) هم الذين يقلبونها خرساء لا تقوى لرفع) معصية، ملذات الدنيا، سقطات الدنيا».
فتزيد 16 (هُمْ: يسخرون، يشمتون، يتهمونني بالجنون، وفقدان الوظيفة، لهم مصالحهم، أعداء).

17 – اتصلت بي ابنتي الكبرى أمونة سميتها على أمي، سألتني عن صحتي وعن الوَحدة ولمّحت لي بأنه يجب عليّ أن أتزوج ولو من امرأة كبيرة في العمر، لأنني – في تقديرها– أحتاج إلى رفيق في وحدتي، وأنها تعرف أربعينيةً جميلةً مطلقةً لها طفلان، ادعيتُ بأنني لم أفهم ما ترمي

إليه، ربما لأنني لا أرغب في الزواج، فقد أصبحت المرأةُ عندي كائناً جميلاً، يَصْلُح لكل شيء ماعدا الزواج.

تشغيل جانب الأبوة الذي يكيل احتراماً في أقصى حد «اتصلت بي ابنتي الكبرى» «سميتها أمونة على أمي» «السؤال عن الصحة ومعالجة وحدته في البيت واستبدالها بالرفقة» «اقتراح الزواج» «البحث عن زوجة مناسبة، ووجودها». أمونة: مصدر العناية.

«المرأة عندي كائن جميل يصلح لكل شيء ما عدا الزواج» تعني ما عدا أن تكون أباً: اهتزاز حالة الأبوة التي تكيل احتراماً في ذات المدير.

18 – في هذا المساء كنت مستعداً لمحاضرة أمي آمنة، جاءت وكانت في كامل شبابها وجمالها في أثواب نظيفةٍ ملونةٍ زاهيةٍ تشع بهجةً، قالت لي – ظاهر عليك الليلة جاهز من بدري. فجأة خطرت لي فكرةٌ غريبةٌ، وشرعت في تنفيذها مباشرة، هكذا أنا أفكاري في أصابعي، مَدَدتُ أصابعي نحوها متحسساً أثوابها، فإذا بكفي تقبض الهواء، تمام الهواء، أما هي فقد اختفت، سمعت نداءها يأتي من أقاصي الغرفة، قائلة بصوتها الذي لم يفقد حلاوته طوال السنوات التي قضتها تحت التراب.– أنا صورة وصوت، صورة وصوت فقط. قلت لها– أنا خايف تكون دي هلوسة...هلوسة ما أكتر. قالت لي بذات الصوت الذي أعرفه جيداً وصاحبني طفولتي كلها– أنا كنت دايماً قريبة منك.

«في هذا المساء كنتُ مستعداً» أي كنتُ مستعداً لفتح:

أ– الاستدلال الأول للنص عند الراوي – في 1 – وهـو: اللذة الروحية

المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تكامل اللذة والابتهاج.

ب- أو لفتح: قصة ظاهريات المحصَّـلة النهائية لإكمال المستفاد من أحداث هذه المحصَّلة، كما في 13.

المحاضرة بالتعريف أو «محاضرة أمي» بتعريف الإضافة، يفيد فيها التعريف إلى تحصيل إفادات ومعلومات، بالإضافة إلى كونها عدة محاضرات متعاقبة في نفس الزمان والمكان؛ ودليل هذا التعاقب لدرجة إلفة الطيف جملة «مَدَدتُ أصابعي نحوها متحسسا أثوابها». وهو ما يوجِّـه استعداد الراوي نحو (ب)، أكثر من (أ). أما جملة «جاءت وكانت في كامل شبابها وجمالها في أثواب نظيفة ملونة زاهية تشعُّ بهجة»، وجملة «بصوتها الذي لم يفقد حلاوته» تقودان استعداده نحو (أ) أكثر من (ب).

الحملقة التي انفتحت في (9) أعلاه هي حملقتان: حملقة المُرسِل (امرأة شابة حنون. الأم)، وحملقة المُستَقْبِل (ذات الراوي ابناً: «الله!! أمي آمنة«). وكلاهما يُشكلان رمزاً مستقلاً مفرداً كسِجِل يجري إما تجاه المُرسِل أو المُسْتَقْبِل. هذه الحملقة تكاثف أن يكون الاستعداد لفتح (أ) و(ب) كليهما. لأن الحملقة تستدعي اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم، في فتح (أ)، وهي نفسها تستدعي قصة ظاهريات المحصلة النهائية لإكمال الأحداث، بحكم قوة النواة التي ترتكز عليها الحملقة؛ وهي النواة التي تشكل خلاصة التجربة قيد شيء واقعي عند الذات، وهو ما يرجح فتح (ب).

ما يقوِّي أمر انفتاح الحملقة هنا هو خوف ذات الراوي أن يكون كل

ذلك «هلوسة«؛ في «أنا خايف تكون دي هلوسة...هلوسة ما أكتر». أي، الخوف من سقوط الحملقة نحو هاوية الهلوسة.

بين الـمُرسِل (الأم)، والمُستقبِل (الذات/ الابن) قانون تراسل يجب ألاَّ يُنتهَك؛ هنا حين جاءت «مَدَدتُ أصابعي نحوها متحسسا أثوابها»، حدث انتهاك في قانون التراسل؛ مما أدَّى أن يتحوَّل الطيف إلى «أنا صورة وصوت، صورة وصوت فقط».

في انتهاك التراسل بين المُرسِل (الأم)، والمُستقبِل (الذات/ الابن) يستدعي ثلاثة نصوص أخرى هي:

ت- أورفيوس مع يوربيدس: لا تنظر إلى الوراء.

ث- هانولد مع قراديفا: لا يخطر ببالك تكلم فقط.

ج- محيميد مع مريوم: لا يأتِك البصر طرفة عين.

ح- (هنا) الأم مع الذات/ الابن: لا تلمس.

لا الناهية (لا تنظرْ، لا يخطرْ، لا يأتِك، لا تلمسْ) خوف انتهاك فيه تتحوَّل الحملقة إلى هلوسة. في الحملقة تستجلي الذات (ذات أورفيوس، ذات هانولد، ذات محيميد، ذات الابن) النواة التي تُشكِّل معايشة التجربة قيد شيء واقعي (عودة الزوجة عند أورفيوس، معايشة العشق عند هانولد، معايشة أن يعود العشق من ضياعه عند محيميد، ومعايشة الحنان المفقود عند الابن). هذا الشيء الواقعي محفوف بطيفٍ رقيق... مجرد فعل - مهما كان في دقة متناهية فيما يخطر ببال - يخرقه، فيخترق وجوده.

وأكثر الأفعال في ت إلى ح هو فعل ح: حيث اللمس. ما يبرر ذلك أن

الابن يريد أن يلمس الحنان ويتأكد من حملقته التي ليست بمجرد هلوسة منه؛ يريد مشاركتها، مشاركة ذلكم الحنان. مما يبرر «قالت لي بذات الصوت الذي أعرفه جيداً وصاحبني طفولتي كلها- أنا كنت دايماً قريبة منك».

القرب الأمومي، قرب صوت الأم، يحقق 19 أدناه:

19 - أنا وأمي كنا صديقين حميمين.

في حذف «وما زلنا» بقوة نتائج 18 أعلاه في جملة مراد النص «أنا دايماً قريبة منك»، وليس في جملة النص.

20 - مرت بنا سنوات شدة عصيبة وسنوات فرح عظيمة أيضاً، أنا ابنها الوحيد ولا أب لي أعرفه إلي اليوم، منذ أن تفتحت عيناي على هذا المخلوق الرقيق النشط الذي لا يستريح من العمل ويسعي مثل نمل الأرض بحثا عن حبة عيش نطعمها معا، كانت توفر لي كل شيء أطلبه، ومهما كان عصياً وأذكر أنني طلبت منها ذات مرة أن تشتري لي دراجة هوائية مثلي مثل صديقي في المدرسة والصف والكنبة: أَبّكَرْ إسحق.

الصداقة في 19 تتأكـد في كلتا الحالتين: حالة «سنوات شدَّة عصيبة» التي تنتج «حبة عيش نطعمها معاً»، وحالة «سنوات فرح عظيمة» التي تنتج «كانت توفر لي كل شيء أطلبه». ويُزاد على الملمح الدلالي [+صداقة] الملامح الدلالية التالية: [مخلوق، رقيق، نشط، عملي، ساع]. الملمح الدلالي الرئيس هنا [+مخلوق]، وهي عبارة محايدة لا تنتمي إلى أنثى أو ذكر؛ بل تنتمي إلى حالة محايدة أخرى في استدلال النص وهي «أنا ابنها الوحيد ولا

أب لي أعرفه إلى اليوم منذ أن تفتحت عيناي«؛ حيث ابنها الوحيد في حياد من حظوة البنين والبنات من جانب الأم؛ ولا أب لي في حياد النسب.

- لسان حال صداقة الابن مع الأم: «توفر لي كل شيء أطلبه، مهما كان عصياً».

- لسان حال الابن: «طلبت أن تشتري لي دراجة هوائية».

- لسان حال الوجود: الدراجة ليست عصية.

لذلك نتوقع توفيرها بحكم لسان حال الصداقة.

21 - وأذكر إلي اليوم كيف أنها انتهرتني، بل قذفت في وجهي شيئاً كان بيدها في ثورة وغضب وأنها صرخت فيّ مؤنبة:

- إنت قايل نفسك ود مُنُو؟ ود الصادق المهدي؟

أن يطلب الابن دراجة هوائية بحكم لسان حال الصداقة بين الابن والأم يجعل الابن أن يتوقع توفرها بقوة «توفر كل شيء أطلبه مهما كان عصياً«؛ لكن:

«انتهرتني» و«قذفت في وجهي شيئاً» وثارت وغضبت و«صرخت» وأَنَّبَتْ تجعل ذلك التوقع أن يسقط. ما هي دواعي سقوط هذا التوقُّع؟

رأس دواعي هذا السقوط جملة «إنتَ قايل نفسك ود منو»؟

لأي صوت ينتمي الصوت الذي تلفَّــظ بهذه الجملة؟ إنه صوت جاء على لسان الأم. ولكن استدلال النص - بهذا التخريج الحُكمي - يصبح متضارباً كالآتي:

أ- كما قلنا في بداية 21 هنا مكرر: أن يطلب الابن دراجة هوائية بحكم

لسان حال الصداقة بين الابن والأم يجعل الابن أن يتوقع توفرها بقوة «توفر كل شيء أطلبه مهما كان عصياً».

ب- نفس الأم هي التي انتهرت وقذفت في وجه الابن شيئاً وثارت وغضبت وصرخت وأنَّبت.

في عالم اللغة لا تضارب بين (أ) و(ب)، فشخصية واحدة، في هذا العالم، قد تتقلب في ما لا يُحصى من مواقف وأضداد؛ ولكن في عالم استدلال النص يقع التضارب بينهما، لماذا؟ لأن العلامات في واقع عالم اللغة لا متناهية، بينما في عالم استدلال النص متناهية وفق علاقات النص نفسه. ففي (أ) الأم توفر كل شيء مهما كان عصياً؛ وفي (ب) تتنكَّر لذلك غاية التنكُّر. مما يجعل حالات استدلال النص متباينة ومتغايرة.

لذلك ينتمي صوت جملة «إنتَ قايل نفسك ود منو»؟ إلى صوت المكان. صوت المكان هو الذي ثار وغضب لأن ابن هذه الأم ليس مثل «ود منو؟».

لأي شيء تنتمي هذه الجملة؟ وهل هي جملة على صفحة الورق فحسب، أم هي شيء آخر؟ بالطبع هي ليست جملة على الورق، وإنما تنتمي لوجودٍ ما. إنها تحقيق لوجود. هذا الوجود هو وجود التفكير الميتافيزيقي: وفي هذا الوجود يقول صوت المكان «إنتَ قايل نفسك ود منو؟«

يحقق التفكير الميتافيزيقي وجوده من خلال الإقصاء أي الإبعاد؛ وهو إقصاء طرف في تقريب طرف آخر. هنا طرفان: طرف ابن هذه الأم، وطرف: ود منو؟ صوت المكان يُعلي ويقرِّب تحقيقاً (ود منو؟)، ويُقصي ويُبعد (ابن هذه الأم). وهو تشغيل ميتافيزيقي يجري من خلال فعل –

يمكننا أن نطلق عليه - استورائي. يقول المعجم «ورَّى الشَّيءَ: أخفاه وستره وأظهر غيره». فتحقيق الفعل الاستورائي هنا أخفى وستر (ابن هذه الأم)، وأظهر غيرَه وهو (ود منو؟). طرفا الأضداد في أخفى / أظهر طرفان يشتغلان على إخفاء حقيقة علاقات المكان بإظهار صوت يطغى على حقيقة تلك العلاقات.

هذا الصوت الطاغي الجهور الـمُتلفظ به عبر صوت المكان تحقيقاً على ألسنة الجماعة، ويُشكِّل ذهنية قد ترتفع إلى حَـدِّ البداهة التي تسيطر سيطرة كاملة أصطَلَح عليه بـصوت المساهاة: ومعنى المساهاة تعني كل الظلال المعنوية لفحوى غافَـلَ، وسخر، وأحسن معاشرته دون استقصاء في التفاصيل. والارتفاع إلى حدِّ البداهة بتشكيل تلك الذهنية يجمع جميع طرق فحويات «المساهاة» الموضحة قبل قليل. صوت المساهاة صوتٌ جمعي تنتجه ألسنة الجماعة اللفظية ويتحول مشكِّلاً ذهنية تغطي على العلاقات المكانية الحقيقية.

الوحدة الفاعلة في العلاقات المكانية الحقيقية هي الذات المكانية. هذه الذات المكانية لا تمارس وجودها وفق فعل استورائي إقصائي إبعادي؛ لذلك فهي لا تقع في أحابيل صوت المساهاة. الذات المكانية في ممارسة وجودها إنما تمارس العناية في المكان. هذه العناية وفق علاقات مكانية محددة تتجاوز كل شيء خارجاً لا يؤدي لوفرة العناية في تلك العلاقات المكانية.

أعلى درجات العناية في الذات المكانية هو تحقيق الوعي الداخلي بإنسانية

الذات المكانية. لذلك علينا ألا نخلط الذات المكانية بمقاييس الإحصاء مثل أن نقول 20 مليون نَسَمَة. فقياسية نَسَمَة لا تحقق الذات المكانية، إنما الذات المكانية تقوم بتحويل الإحصاء إلى معرفة بعلاقات المكان. ولارتفاع الإحصائية والقياسية يرتفع الوعي الداخلي بإنسانية الذات المكانية في مساواة هذا السؤال الوجودي «هل أنت مُخلدي»؟[8] هذا السؤال مَحْقاً لكل تفاوت في الذات المكانية. إذاً، الذات المكانية غير قابلة للإحصاء، وغير قابلة للتفاوت بعضها ببعضها.

- فإن كنتَ لا تستطيع دفع منيتي *** فدعني أبادرها بما ملكت يدي

المتكلم هنا الذات المكانية، والمخاطب هو التفاوت الذي يجري وسط (هُـمْ). هذه الـ(هُـمْ) هي في ثرثرة صوت المساهاة. وهي التي تمتلئ بالتفاوت، وبالصوت الطاغي الجهور الـمُتلفظ به عبر صوت المكان تحقيقاً على ألسنة الجماعة، ويُشكِّل ذهنية قد ترتفع إلى حَـدِّ البداهة التي تسيطر سيطرة كاملة.

ت- «إنتَ قايل نفسك ود منو؟». صوت المساهاة: يطغى بصوته الجهور المُتلفظ به عبر صوت المكان تحقيقاً على ألسنة الجماعة.

ث- «ود الصادق المهدي»؟[9] صوت المساهاة: يُشكِّل ذهنية قد ترتفع إلى حَدِّ البداهة التي تسيطر سيطرة كاملة. تحقيق درجات التفاوت بين (هُـمْ).

---

(8) السؤال والبيت الذي يليه من معلقة الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد.

(9) زعيم طائفة الأنصار، وحفيد محمد أحمد المهدي مؤسس طائفة الأنصار.

المُحرِّك الأساسي في درجات التفاوت في المكان وسط (هُـمْ) هو القول «قايل نفسك...». قارن هاتين العبارتين داخل نظام المُحرِّك الأساسي في درجات التفاوت:

ج- قايل نفسك ود منو؟

ح- قايل نفسك شنو؟

الاستفهام الاستنكاري في ج يجعل المستفهِم أن يفعِّـل المُحرِّك الأساسي في درجات التفاوت في المكان وسط (هُـمْ) في إعلاء ود منو وفي إقصاء وإبعاد نفس المخاطب في عبارة «نفسك». وبهذا نفس ود منو أعلى من نفس المخاطب. فهل استفهام ج هو استفهام استنكاري؟ هو استنكاري في علاقات (هُـمْ). ولكن بالنسبة إلى الذات المكانية هو صوت المساهاة.

في ح الاستفهام الاستنكاري معكوس. هنا المخاطَب فعَّـلَ المُحرِّك الأساسي في درجات التفاوت في إعلاء نَفْس المخاطب في إقصاء وإبعاد نَفْس متكلم ح لذلك قال «قايل نفسك شنو»؟ فهنا المخاطب مُستدرك من صوت المساهاة الذي يستنكره المتكلم.

«قايل نفسك شنو»؟ صوت وجودي لتحقيق التوازن - يأتي بصيغ متعددة، وأحياناً مجرد حركة غير لغوية - ومحق ارتفاع صوت المساهاة، صدوراً من الوعي الداخلي بإنسانية الذات المكانية.

عبارة «ود الصادق المهدي» تقترن بعلامة مرجعية تجعل العَلَم رمز طائفة مذهبية دينية وفق التقديس. ولكن هنا صوت الأم هو الـمُقدِّس، أي هو الفاعل للتقديس. فالإشكالية في الشخص الذي يُقَدِّس أي الشخص

الذي يفعل التقديس وليس في الشخص الـمقدَّس الذي وقع عليه التقديس. لأن التقديس مسألة مكان؛ فخارج حدود مكان التقديس يبقى العَلَم «الصادق المهدي» لا قداسة له. ولهذا قلنا سلفاً أن صوت الأم «قايل نفسك ود الصادق المهدي» هو صوت المكان داخل حدود التقديس، وليس مطلق مُقَدَّس.

22 - بالطبع ما كنت أعرف من هو الصادق المهدي ولكن سؤالها أثار فيّ سؤالاً آخر.

«مَنْ هو الصادق المهدي»؟ بيان جهل طفل تلك الأم. وهو الجهل الذي يقف علامة في أن تشغيل صوت المساهاة في إقصاء وإبعاد «ود منو» ليُشكِّل ذهنية قد ترتفع إلى حَدِّ البداهة التي تسيطر سيطرة كاملة لم يكن مسيطراً لإدراك الطفل، السيطرة لم تصل إلى درجة التلقين. مما يؤدي إلى تحقيق درجات التفاوت بين (هُـمْ). ولكن عند الطفل بداهة ذهنية صوت المساهاة لم يكن في متناول إدراكـه؛ بل ما كان في متناول إدراكه سؤاله:

23 - أنا ود منو؟

لم يقُلْ له صوت المساهاة الباحث عن قيمة النسب - المتأصلة في (هُـمْ) - «مَنْ أبوك»؟ جرياً على ألسنة زملائه أبكر اسحق وأترابه. وإنما جاء السؤال من ملاحظة مباشرة، هي: طالما أنا لستُ ابن الصادق المهدي، ابن مَنْ أنا؟ هذا الاستفهام المنحدر من الملاحظة الطفولية المباشرة هو إسقاط كون بداهة ذهنية صوت المساهاة لها وجود. ما أصبح حَدَّ البداهة ذهنياً جمعياً - مرة أخرى يقول هذا الاستفهام - لا وجود له. ولكن ألا نرى

صوت المساهاة معنا في حياتنا اليومية، وأحياناً هو المتحكم علينا، وعلى تلك الحياة. نعم. ولكن هنا فرق بين الأشياء حضوراً في المظهر، وهو حضور في المعيش، وبين الأشياء حضوراً في الوجود.

المعيش: صوت المساهاة يُماري(10) الأشياء حضوراً في المظهر.

الوجود: تحقيق الذات المكانية وفرة علاقات العناية في المكان بقوة تحقيق الوعي الداخلي بإنسانية الذات المكانية.

24 – ولم أساها لأن السؤال نفسه لم يكن مُلحاً بالنسبة لي، لأنني لم أعرف قيمة الأب ولا أهميته ولا وظيفته. بالتالي لم افتقده، والآباء الكثر الذين في حينا لم يقم واحد منهم بعمل خارق تعجز أمي عن القيام به، بل أن أمي هي التي كانت تفعل مالم يستطع الآباء فعله، فهي تبني وتصين بيتنا بيديها، وتصنع السدود الترابية لكي تمنع مياه الخريف من جرف قطيتنا حيث أن بيتنا يقع على تخوم خور صغير، ولم أر أبا فعل ذلك، كانوا يستأجرون العمال حتى لصنع لحافاتهم ومراتبهم وغسل ملابسهم، إنه لأمر أدهشني كثيراً، ضف إلي ذلك أنّ أمي تعمل خارج المنزل في وظيفة مهمة، إنها تبيع الشاي والقهوة عند بوابة السجن ويستلف منها الجميع، حتى المأمور نفسه، لذا التبس عليّ الأمر.

أ– الأب هو الاعتراف البيولوجي لوالد الابن.

ب– الأب، أي هنا صورة الأب، وهي الصورة التي توفِّر للابن كل

(10) الفعل مارى صيغتها على وزن فاعَلَ – بفتح العين واللام – لتأخذ جزءاً من الفعل المعجمي وهو مَرِى. يقال «هو مَرَى، في الأمر أي تمارى وشكَّ. والريح تمري السحاب أي تستدره، وهنا صيغتي مارَى تحمل الشك في فعل استدرار الحدث.

وسائل كنف الحياة.

الابن في (ب) يقول: أنا ابن هذا الأب المتحقق في توفير كل وسائل كنف الحياة من خلال «عمل خارق، البناء، لا تستأجر أحداً في عمل شيء، تصنع مهاد النوم، تؤمِّن البيت من الانهيار، تقوم بوظيفة هي مصدر مال يُستدان منه». أما الابن في (أ) فيأتيه صوت المكان في مساهاة «هُم». وهو الصوت الذي يفعل غافَـلَ، وسخر، وأحسن معاشرته دون استقصاء في التفاصيل في (ب)؛ فتستجيب (ب) عبر لسان صورة الأب «انت قايل نفسك ود منو»؟ وهو ما يجعل النص أن يُدلي بضمير المخاطب «لذا التبس عليَّ الآمر». ما هو مصدر الالتباس هنا؟

ت- في التطور البشري الإنساني داخل علاقات عالم التاريخ وفق حركة الزمن تصبح (أ) و(ب) سيان داخل قَبول هذا العالم. في هذه الحال من خلال التبني، والأم في تحقيق صورة الأب حيث كل وسائل كنف الحياة تُوَرَّث كل الأشياء في نهاية الأمر لحياة الابن. لأن (ب) تعمل عمل (أ) في كل شيء.

ث- في التقديس البشري الإنساني داخل علاقات عالم التاريخ المقدَّس وفق المُقدِّس الذي يقوم بالتقديس. تصبح (أ) طاغيةً على (ب) داخل دينية (أ).

هذه الفئة: فئة س [الأم: يستلف منها الجميع مالاً].

هي الفئة التي تتلازم مع فئة [-20 كانت توفر لي كل شيء أطلبه، ومهما كان عصياً].

هما (أي هذه الفئة س والفئة التي تتلازم معها) في منطق ت: في التطور البشري الإنساني داخل علاقات عالم التاريخ وفق حركة الزمن. هنا حركة الزمن في الأمومة والبنوة.

ولكن هذه الفئة: فئة ص [-21 انتهرتني، بل قذفت في وجهي شيئاً كان بيدها في ثورة وغضب وأنها صرخت فيّ مؤنبة].

هي الفئة التي تتلازم مع فئة [إنت قايل نفسك ود مُنُو؟ ود الصادق المهدي]؟

هما (أي هذه الفئة ص والفئة التي تتلازم معها) في منطق ث: هي في التقديس البشري الإنساني داخل علاقات عالم التاريخ المقدَّس وفق المُقدِّس الذي يقوم بالتقديس.

السؤال مرَّة أخرى: ما هو مصدر الالتباس هنا؟ هو أن تستبدل فئة س والفئة التي تلازمها في منتوجها (عالم التاريخ وفق حركة الزمن) منتوجَ فئة ص والفئة التي تلازمها وهو (عالم التاريخ المقدَّس وفق المقدِّس الذي يُقَدِّس ويقوم بالتقديس). أو العكس. بالجملة، أن يكون منتوج عالم التاريخ وفق المقدِّس الذي يُقدِّس، أو يكون منتوج العالم المقدَّس وفق حركة الزمن). فهما عالمان يترجحان بأصالتيهما دون التباس بعضهما ببعض. بصورة أخرى، كل عالم من هذين العالمين له تروسه الخاصة التي لا تعمل في ماكينة العالَمَ الآخر، وإلا قد يقع الالتباس.

25 - والآن ولأول مرة أعرف من أمي أن من وظائف أبٍ غامضٍ يُسمى الصادق المهدي تقديم الدراجات الهوائية إلى من هم أطفاله، ولكن

الشيء الذي أطاح بسؤال الأب نهائياً أن أمي آمنة بعد ثلاثة شهور أو أكثر، اشترت لي دراجة هوائية، ولو أنها ليست جديدة تماماً مثل دراجة أبكر اسحق، وأنها مستعملة من قبل، إلا أنني فرحت بها جداً وخصوصاً بعد أن أكد لي أصدقائي أنها دراجة جميلة وهي أجود من دراجة أبكر.

عبارة «وظائف أبٍ غامض يقدم الدراجات الهوائية»، وعبارة «أمي آمنة اشترت لي دراجة هوائية»، تجعل أدناه شيئاً واحداً:

24 أ- الأب هو الاعتراف البيولوجي لوالد الابن. ب- الأب، أي هنا صورة الأب، وهي الصورة التي توفر للابن كل وسائل كنف الحياة.

نستنتج: اتحاد معيَّن الأب البيولوجي، بالأب الصورة التي توفر للابن كل وسائل كنف الحياة قد اكتمل هنا.

26 - أمي تعمل في صُنع الزلابية وأقوم أنا ببيعها للجيران في الصباح الباكر وتعمل فرّاشة في السجن ما بعد بيع الزلابية وشرب الشاي، وعندما تركت العمل في السجن، عملت بائعة للشاي عند باب السجن كمحاولة منها لتحويل زملاء الأمس إلى زبائن اليوم، وبالفعل استطاعت أن تكون منافساً حقيقياً لأم بخوت وهي إحدى زبوناتها في الماضي عندما كانت أمي تعمل فرّاشة.

«هي تعمل» و«هو يبيع» تحقيق الاستنتاج في 25 أعلاه.

27- أما أنا فذلك الولد الذي يَطلق الناسُ عليه (وَدْ أُمُوُ) أعني لا أبرح مجلسها أبداً بعد نهاية اليوم الدراسي أحضر إلى موقع عملها، أغسل لها كبابي الشاي الفارغة، أحمل الطلبات البعيدة إلى الزبائن، أشتري لها السُكر

والشاي الجيدين من الدكان، أحكي لها عن التلاميذ، الحصص والمعلمين، وعندما أنعس تفسح لي مِرقَداً خلفها فارشة لي بُرشاً من السَعَف، متوسدًاً حقيبة المدرسة، عجلتي الجميلة قرب رجليّ تنتظرني: أنوم..

تفاصيل تحقيق الاستنتاج في 25 أعلاه. تتراوح التفاصيل هنا بين لذة المشاركة في العمل، وبين لذة أنس الصدر الأمومي. تحقيق الاستنتاج في اللذتين معاً.

ينتج جانباً تحقيق اللذتين – لذة المشاركة في العمل ولذة أنس الصدر الأمومي – ما أنتجته (1) أعلاه في بداية التحليل وهو اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم؛ متواصلاً في:

28 – قلت لها في جرأة: «إنتِ وين الآن؟ في الجنة؟ في النار؟ في الدنيا؟ ووين كنتِ الزمن ده كلو؟»... قالت لي: «أنا هنا».

«أنا هنا» في تحييد الجنة، النار، الدنيا. أنا هنا في اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الابن. تأكيد لذة أنس الصدر الأمومي.

29 – كانت تجلس في الكرسي كما هو في اليوم الأول، سألتني عن مبررات كل ما قمت به في يومي هذا، وكنت أجيبها بصدق، تعلق أحيانا أو تصمت في أحايين كثيرة، ولكنها بشكل عام كانت تؤكد على أنه ليس مهماً أن ما أقوم به مقبولاً خيراً أم لا، لكن المهم هو، هل أنا أجد مبرراً لما أقوم به أم لا، هل أنا راضٍ عن نفسي أم لا.

«المهم هو، هل أنا أجد مبرراً لما أقوم به أم لا، هل أنا راضٍ عن نفسي أم لا»؟ إنه سؤال الأم في الأب البيولوجي وصورة الأب، في إقامة توفير كنف

الحياة، وفي إسقاط صوت المساهاة كما جاء في 21 أعلاه هناك كالآتي:

هذا الصوت الطاغي الجهور الـمُتلفظ به عبر صوت المكان تحقيقاً على ألسنة الجماعة، ويُشكِّل ذهنية قد ترتفع إلى حَـدِّ البداهة التي تسيطر سيطرة كاملة أصطَلَح عليه بـصوت المساهاة: ومعنى المساهاة تعني كل الظلال المعنوية لفحوى غافَـلَ، وسخر، وأحسن معاشرته دون استقصاء في التفاصيل. والارتفاع إلى حدِّ البداهة بتشكيل تلك الذهنية يجمع جميع طرق فحويات «المساهاة» الموضحة قبل قليل. صوت المساهاة صوتٌ جمعي تنتجه ألسنة الجماعة اللفظية ويتحول مشكِّلاً ذهنية تغطي على العلاقات المكانية الحقيقية.

صوت الأم: ليس مهماً ما أقوم به مقبولاً خيراً أم لا.

صوت المساهاة: مهم جداً أن الخير خير والشر شر.

صوت الأم: المهم هل أجد مبرراً لما أقوم به.

صوت المساهاة: المهم ماذا يقول الناس؟

صوت الأم: هل أنا راضٍ عن نفسي أم لا.

صوت المساهاة: هل ذلك يُرضي الناس أم لا. تتضمن هل ذلك يُرضي الله ورسوله.

30 – سألتني: هل توافق على اقتراح بِتَّكْ أمونة؟ قلتُ: أنا ما أظنني بقدر على النساء، كبرت وفقدت الرغبة في المواضيع دي، وأنا الآن قادر أقوم بواجب نفسي بنفسي من طعام وشراب ونظافة. المرأة الحقيقية الوحيدة في حياتي هي أنت وكفاية.

في 17 أعلاه نقرأ: «-17 اتصلت بي ابنتي الكبرى أمونة سميتها على أمي، سألتني عن صحتي وعن الوَحدة ولّمحت لي بأنه يجب عليّ أن أتزوج ولو من امرأة كبيرة في العمر، لأنني - في تقديرها- أحتاج إلى رفيق في وحدتي، وأنها تعرف أربعينيةً جميلةً مطلقةً لها طفلان».

وهنا «سألتني الأم هل توافق على اقتراح بِتَّكْ أمونة»؟ نلاحظ الآتي:

أ- أمونة الأم: «هل توافق على اقتراح بِتَّكْ أمونة»؟ سؤال صريح يُلْقَىْ على وجهه.

ب- أمونة الابنة: «لَّمحتْ لي بأنه يجب عليَّ أن أتزوج». ملامحة إرسال الخبر.

ت- الابن: «المرأة الحقيقية الوحيدة في حياتي هي أنتِ». الآخر في العشق عشقهما لا محل له مع الصدر الأمومي؛ تأكيد لذة أنس الصدر الأمومي.

ث- الأب: «سميتها على أمي»، تتضمَّن المحبة الخاصة الممزوجة بروح الأم والابنة.

ج- الأب: «الحفاظ على صحتك، عليك أن تملأ وحدتك، عليك أن تتزوّج». يقع تحت عناية الابنة الممزوجة بروح الأم. «سميتها على أمي».

ح- صوت أمونة الأم: صريح للابن، يقدِّم صدراً أمومياً في أمان توفير كنف الحياة.

خ- صوت أمونة الابنة: يلامح الأب، يقدم تفسيراً له بدلاً عنه. في ج تقدم العناية الصحية وهنا تقدم العناية الروحية للأب.

التسمية المناسبة لقائمة (أ-خ) هي الأب مع الأمونتين. أمونة هي مصدر

الصدر الأمومي، وأمونة أخرى هي مصدر العناية؛ في سياق الخلو، أي أب بلا زوجة، بلا أم بناته. إذا كان التعريف المحايد للطلاق هو الملل من انتظار أن يكبرا معا، فإن قائمة الأب مع الأمونتين هو بالنسبة للأب يُشكِّل سياق الانحياز، وهو الانحياز الذي يودُّ أن يكبر معه. انحياز الصدر الأمومي وانحياز العناية. يقول الأب سرَّاً: سأكبر مع هذا السياق المنحاز. إنه ضالتي المنشودة. فهو منذ 8 أعلاه يقول «اللحاف الطيب الحنون فهو آخر ما تبقى لي من أم وزوجة وبنات، كان المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان باحتضانه لجسمي النحيل الهرم». كل ذلك في رنين صراخ زوجته التي طلقته عبر المحكمة (ن. 7–6 أعلاه) «أنت لستَ زوجاً، لستَ رجلاً، أنا أكرهك، أنت بغيض». لم يأتِ الصراع بين سياق الخلو، وسياق الانحياز صراعاً من ذات الأب قبل قائمة (أ–خ). فهو قبل هذه القائمة قد استسلم لسياق الخلو وقرر أن يكبر مع هذا اللحاف «–8 المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان». لكن لا شيءَ يقف عند حدود تسميتك له، كما قام الراوي بتسمية اللحاف واستكان لمعاملات هذه التسمية. ولكن حين تطلق الذات اسماً على شيء – هنا الذات هو الأب والشيء هو اللحاف – تنسى أن التسمية هي العلاقة الرغبوية بين الذات والشيء. لكن الذات في هذه العلاقة الرغبوية تلغي عنصراً مهماً هو عنصر علاقة الشيء بالأشياء خارج تلك الرغبة. هنا: اللحاف مع تهيئة الحُلم.

الاستدلال الرابع للنص: صناعة سياق الانحياز: من أمونة «الأم» حيث هي مصدر الصدر الأمومي، ومن أمونة «الابنة» حيث هي مصدر العناية

في صدر الخلو الروحي.

31 - ابتسمت أمي آمنة ابتسامة عميقة وحلوة، ثم تلاشت تدريجيا في فضاء الغرفة.

الابتسامة العميقة الحلوة من الأم هل هي رد فعل لقوله في 30 المرأة الحقيقية الوحيدة في حياتي هي أنت وكفاية»؟ أم لأمرٍ آخر؟ فَلْنَرَ هذا الحِوار:

الأم: هل توافق على اقتراح بتَّك أمونة؟

الابن: كبرتُ وفقدتُ الرغبة، المرأة الحقيقية الوحيدة في حياتي هي أنتِ وكفاية؟

الأم: (ابتسمت ابتسامة عميقة وحلوة).

جملة «فقدتُ الرغبة» من الابن للأم وهي تتخاطر مع اقتراح ابنته في الزواج ربما قد يؤدِّي إلى «قطبَتْ ما بين عينيها أمي آمنة» بدلاً من «ابتسمت أمي آمنة». لكن هذا التخريج سيكون صحيحاً لو بين شخصين يتحاوران وهما بلحم ودم، ولكن هنا إنما الفيلم كله يجري من لاوعي الابن: فهو صانع الفيلم ومخرجه ومشاهده في آن. فما دلالة الصفة حين يصف ابتسامة أمه كونها «عميقة وحلوة»، وتتبعها مباشرة جملة «ثم تلاشت تدريجياً»؟

الوظيفة الأساسية هنا هو انتقال الحملقة من (مخادعة معايشة الأم) إلى تأكيد كونها الحملقة (معايشة الأم عِياناً). وهو حين يقرر للقارئ في كوني رأيتُ ابتسامتها العميقة الحلوة، رأيتها وهي تبتعد مني. لقد كانت تُكلِّمني كما أتحدث معك الآن. ولكن هذا التحول المُؤكِّـد للوعي يُقرأ في خلفية:

«16 – لم أحك لأحد ما دار بيني وبين أمي، خوفاً من السُخرية والشماتة أو أن أُتهم بالجنون، وربما قد أفقد وظيفتي إذا تأكدت الإدارة من أنني جُنِنِت». الجنون من جانبهم وليس من جانب الراوي الذي يؤكد وجود الصدر الأمومي.

«18 – قلت لها– أنا خايف تكون دي هلوسة...هلوسة ما أكتر. قالت لي بذات الصوت الذي أعرفه جيداً وصاحبني طفولتي كلها– أنا كنت دايماً قريبة منك». الهلوسة من جانب الراوي، والخوف من ضياع الصدر الأمومي... تأكيد قرب وجود الصدر الأمومي من جانب الأم.

حالتا 16 و18 حالتان تؤكدان مع حالة 31 هنا وهي الحملقة في تأكيد كونها وعياً. فالحملقة التي أوضحناها سلفاً في 9 و12 ليست بجنون كما في 16، وليست بهلوسة كما في 18.

حلل فرويد (1939–1856) رواية قراديفا التي طُبعت أولاً عام 1907 للروائي الألماني فيلهم ينسين (1911–1837). وجد فيها فرويد أن المؤلف قد فاق علماء الطب النفسي في زمانه؛ وقد أتى بأشياء كانت مضيئة لتطور هذا العلم. فبطل الرواية هو نوربيرت هانولد وهو عالِمٍ آركيولوجيا ألماني شاب يسكن المدينة الجامعية. وحين زار هانولد روما انجذب غاية الانجذاب بتمثالٍ رخامي لتلك الفتاة وهي تخطو خطواتٍ هيِّنة تَجِسُّ الأرض جَسَّاً؛ مما دعاه أن يشتري تميمة–علاَّقـة من نفس نوع ذلك التمثال المحبب. عاد إلى مدينته الجامعية في ألمانيا وعلق تللك التميمة على حائط حجرته. وحين ضربت عليها أشعة الأصيل، أصبحت يوماً

بيومٍ تعشِّشُ في أعصابه، بل سكنته سُكنى لا فكاك منها. بدأ يبحث لها عن اسم، تلك الفتاة التي تخطو أجمل خطوة لا مثيل لها عند بنات البشر. ازداد الهيام، أطلق عليها في نفسه ولنفسِهِ اسم «قراديـفا» – قراديـVـا – وهي الكُنية التي أطلقها عظيم شعراء ذلك العصر. ولذلك لابد أنها تنتمي للطبقات العليا، فهي ابنة رجل من عظماء المدينة. وفي الصباح الباكر وقف هانولد على نافذة حجرته يتأمل غدو ورواح الناس في سوق الخضار؛ وفجأة لمح بنتاً شابةً تخطو نفس خطوات قراديفا: إنها هي صرخ لنفسه، ثم نزل يعدو وراءها بملابس النوم. وحين جذبت صاحبة الخضار تلكزه «ما بك هذا الصباح؛ هل أنت ثمل منذ ليلة البارحة»؟ فما به سوى لم يَرْها؛ وعاد لتوِّه إلى غرفته. حلم في تلك الليلة أن قراديفا كانت تعيش في مدينة بامبي **Pompeii**. وهي مدينة كانت تقع شمال شرق نابلس. وهذه المدينة قد اِمَّحت من على سطح الأرض في عام 79م بسبب انفجار جبل فيسيوفيوس. وحين صحا كان طعم رماد الدمار على لسانه. قرر الفتى الولهان هانولد أن يسافر إلى المدينة القديمة بامبي عن طريق نابلس. وحينما وصل إلى هناك واستأجر غرفة في فندق، ذهب في المساء ليقابل قراديفا في تلك المدينة القديمة. وجد اللافتات باللغة اللاتينية، ثم هنيهة وقد ظهرت قراديفا. سألها باللاتينية فأجابته بالألمانية. مرة قالت له كنا هنا سوياً قبل ألف عام.

تقوم الرواية على هذا الهذيان العُصابي؛ لدرجة أنه حين يعود إلى الفندق يندهش أيما اندهاش في أن الناس في مقهى الفندق لا يجيبون سيرة لقراديفا.

يقول فرويد:

أ- «أفكار الحلم الكامنة التي تبقى لا وعياً هي التي ترغب أن تحوِّل الراحة النفسية إلى فتاة حية». [11]

ب- «نوعٌ من التشتت بسبب انحلال المكان. فليست قراديفا هي التي تُستعاد إلى الحاضر، وإنما الحالم هو الذي يسعى إلى الماضي». ص. 226

ت- «قانون 1: الحلم يقترن باليوم السابق للحلم. قانون 2: إذا استمرت صور الحلم مدَّةً طويلة لا فكاك منها، فإن هناك فعل نفسي يؤكد في حدِّ ذاته الإحالة لمحتويات الحلم؛ وشيئاً فشيئاً تبقى تلك الصور في داخله حقيقةً وواقعاً. قانون 3: يقوم الحلم على تحريك وتفعيل الهذيان العصابي». ص. ص. 225-224

ث- «حالة نوربيرت هانولد هي حالة يُطلق عليها حالة (الهذيان)». ص. 202

الحملقة عند الراوي هنا لا تشابه - حتى تحليلنا الآن - هذيان هانولد. ففي الهذيان تقمع ذات هانولد في أن «هانولد ليست لديه رغبة في النساء الأحياء؛ لأن العلم الذي كَرَّسَ له حياته - وهو علم الآركيولوجيا - أخذ منه هذه الرغبة فوجهها إلى امرأة التمثال». [12] في الحملقة عند الراوي - حتى الآن - لا يوجد أي نوع من أنواع القمع، بل تكثيف النواة الذي يبدأ من واقعٍ ما، هو واقع أن يدرك أنه وصل عمر الخمسين، ويدرك

(11) Delusion and Dream in Wilhelm Jensen«s Gradiva. Trans. By Helen M. Downy. Green Integer، 2003، P.228.

(12) نفسه، ص. 204.

أنه العمر الذي بلغته أمه حين توفيت. تكثيف هذه النواة هو المؤدِّي للحملقة، وفق الاستدلالات التالية التي أوضحناها في شذورها أعلاه:

- اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تكامل اللذة والابتهاج.

- التعب المضني في طيف الأم في حقيقة كونه جزءاً من الإرهاق اليومي.

- (في عزل التعب المضني) الحملقة هنا حملقتان: حملقة الأم مُرسِلاً، وحملقة الابن مُستقبِلاً. يشكلان كلٌّ منهما رمزاً مستقلاً مفرداً حصيلته الآتي:

- الاستدلال الرابع للنص: صناعة سياق الانحياز: من أمونة «الأم» حيث هي مصدر الصدر الأمومي، ومن أمونة «الابنة» حيث هي مصدر العناية في صدر الخلو الروحي.

يؤدي الاستدلال الرابع أن يقوم الراوي - فما عليه إلا ذلك - بتحقيق سياق الانحياز بِحُكْم اتفاق المصدرين مصدر الصدر الأمومي بدلاً من حنان اللحاف، ومصدر العناية بدلاً من استهجان الزوجة حيث لا عناية.

نأتي الآن إلى سؤالنا الذي طرحناه في مقدمة هذه الشذرة وهو مكرر هنا: الابتسامة العميقة الحلوة من الأم هل هي رد فعل لقوله في 30 المرأة الحقيقية الوحيدة في حياتي هي أنت وكفاية»؟ أم لأمرٍ آخر؟ لأمرٍ آخر، الرضوخ إلى سياق الانحياز. نصف إجابة ينهض منها سؤالٌ آخر: كيف كان هذا الرضوخ؟

-32 في الصباح الباكر اتصلت بي ابنتي أمونة مرة أخرى وقالت لي

بوضوح إنها سوف ترتب لي لقاءً مع أربعينيةٍ جميلةٍ مطلقةٍ لها طفلان. قلتُ لنفسي: ماذا ستخسر؟ فليكن.

«في الصباح الباكر» هو في صحوِ صباحٍ باكرٍ بعد لقائه مع الأم. عكس ما في 14 أعلاه حيث «لم أستيقظ كعادتي - مثلي في ذلك مثل كل مديري المدارس عند الرابعة صباحاً - بل أيقظني خفير المدرسة - مندهشاً- في فسحة الفطور حوالي العاشرة والنصف صباحاً». هنا أصحو مبكراً، وهناك صحوتُ متأخراً. فهناك التأخير لأن هناك «حكت قصة حياتي منذ ميلادي بالدقيقة والثانية، حدثاً حدثاً». إنها ماضوية الاستماع؛ وهنا التبكير حيث التهليل متباشراً بتحقيق سياق الانحياز في تفريغ سياق الخلو.

«اتصلت بي ابنتي أمونة» في تخاطر مع 30 أعلاه حيث الأم «سألتني: هل توافق على اقتراح بِتَّكْ أمونة»؟ هذا التخاطر يقوم على تأكيد الرضوخ إلى سياق الانحياز، وكذلك على ما بعد هذا الرضوخ، وهو الامتثال لمعجزة هذا التخاطر.

* في تفسيرنا جاء: هنا التبكير حيث التهليل متباشراً بتحقيق سياق الانحياز في تفريغ سياق الخلو.

هل يتماشى مع هذا التبكير المستبشر هذا الهمس «قلتُ لنفسي: ماذا ستخسر؟ فليكن»؟ لأن هذا الهمس يستعمل سؤالاً ليس استنكارياً، ليس من سائل إلى مجيب، وإنما من نفسه لنفسه: ماذا ستخسر؟ كما ولا يعني أنك لن تخسر فما عليك إلا أن تذهب. طالما الأمر أنت لست وسيطاً فيه مُبَرَّأ من الربح والخسارة، بل أنت طرف أساسي مع طرف أساسي آخر،

في تبادل شعور أطلقت عليه ابنتك وأنت قلته لنفسك في 17 «أحتاج إلى رفيق في وحدتي»؛ ثم التعقيب «فليكن». هذا التعقيب يشير إلى لا أباليه؛ أي لا يخطر في بالي. ماذا لو انتهت هذه الشذرة كالآتي:

– 32(أ) في الصباح الباكر اتصلت بي ابنتي أمونة مرة أخرى وقالت لي بوضوح إنها سوف ترتب لي لقاءً مع أربعينيةٍ جميلةٍ مطلقةٍ لها طفلان. فانشرح قلبي.

ولكن 32 (أ) هنا تتعامل مع الراوي كشخصية أحادية؛ ولكن منذ الشذرة 3 و4 وكذلك 7 و8 نتعامل معها في حالتين: حالة الابن حيث يكون ضغط طيف الأم جزءاً من الإرهاق اليومي؛ وحالة الذات حيث يكون ضغط الطيف هو اللذة الروحية في معايشة طيف الأم. حالة الابن أنتجت عالم الأبوة والاحترام كمسوِّغ للوجود في عالم البيت حصراً. وحالة الذات أنتجت عالم العشق الذي لا يحده إنجاب أو أبوَّة في وجود الوجود داخل عوالم أخرى.

هنا 32 جملة النص تنتمي إلى حالة الابن في عالم الأبوة والاحترام كمسوِّغ للوجود في عالم البيت حصراً؛ وجملة 32 (أ) وهي جملة قراءة النص تنتمي إلى حالة الذات في عالم العشق الذي لا يحده إنجاب أو أبوّة في وجود الوجود داخل عوالم أخرى.

وبهذا التخريج تبقى جملة النص 32 متسقة مع الابن في عالم الأبوة والاحترام حيث لا خسارة ولا مبالاة في الأمر طالما جرب هذا العالم عالمه نفسه من قبل، فهو على أقل احتمال لا يكون في شدَّة ذلكم الذي مضى

تاركاً بناته للحبيب الأول. لذلك فالشخصية تلتبس بين حالتين. حالة الابن وعالم الأبوة، وحالة الذات وعالم العشق.

ما زال السؤال المطروح فوق قائماً وهو هنا مكرر بتفصيل: كيف رضخ الراوي (الابن/ الذات) لسياق الانحياز في صدر الخلو الروحي؟

-33 كانت امرأة جميلة، لها ابتسامة دائمة في وجهها، لا تحتاج لسبب وجيه لكي تضحك، فهي تضحك باستمرار، وتستطيع أن تقنع أي إنسان مهما كان متشائماً أن يرد على ابتسامتها بابتسامة أخرى، ختى ولو كانت باهتة تعبة، ولكن الشيء الغريب فيها والمُدهش والمخيف أيضاً أنها ترتدي نفس الملابس التي كانت ترتديها أمي آمنة بالأمس، نفس الحذاء، نفس الصوت نفس الطريقة في الكلام، نفس الوجه، نفس الابتسامة، وأستطيع أن أقول إنها نفس المرأة.

المرأة الأربعينية التي اقترحتها الابنة وأكدت عليها الأم «لها ابتسامة دائمة في وجهها» تستدعي 31 – «ابتسمت أمي آمنة ابتسامة عميقة وحلوة».

سؤالنا فوق كان هو: هل ابتسام الأم يرجع لأن الابن قال لها أنت المرأة الوحيدة في حياتي أم لأمرٍ آخر؟ كانت الإجابة نصف إجابة في 13 هي » لأمرٍ آخر، الرضوخ إلى سياق الانحياز». وهنا اكتمال النصف الآخر من الإجابة وهو: أمي «ابتسامة عميقة»، المرأة الأربعينية «لها ابتسامة دائمة».

الابتسامة العميقة تقول لك:

– أيها الابن ستنال في عالم الأبوَّة ابتسامة الإنجاب والاحترام مرَّة أخرى.

لاحظ:

أ- «كانت امرأة جميلة»

ب- «فهي تضحك باستمرار، وتجعلك ترد ضحكتها مهما كنت متشائماً»

ت- «الغريب فيها والمُدهش والمخيف أيضاً أنها ترتدي نفس الملابس التي كانت ترتديها أمي آمنة بالأمس»

ث- «ترتدي نفس الملابس التي كانت ترتديها أمي آمنة بالأمس، نفس الحذاء، نفس الصوت نفس الطريقة في الكلام، نفس الوجه، نفس الابتسامة»

ج- «وأستطيع أن أقول إنها نفس المرأة» مَنْ الذي يستطيع أن يجرؤ بهذا التصريح؟ مَنْ؟

تجري هذه الملاحظات من أ إلى ث من الابن أثناء لحظات اللقاء بينه وبين المرأة الأربعينية؛ وهو اللقاء الذي رتبته الابنة أمونة. أما الفعل «أستطيع» في ج ففاعله (الابن وليس الذات).

فالذات هي التي تحقق: اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تكامل اللذة والابتهاج في عالم العشق الذي لا يحدُّه إنجاب أو أبوَّة في وجود الوجود داخل عوالم أخرى. فالذات يُشبعها طيف الأم في بعث إشباع عشقي خاص لا يقوم به الابن.

الابن – وهو الجانب الآخر عند الراوي – خلاف جانب الذات التي تبقى في 3- «أن يكون ضغط الطيف الأمومي هو اللذة الروحية» ينتمي الابن إلى 3- «ضغط الطيف جزءٌ من الإرهاق اليومي». ترتيب ذلك كالآتي:

-2 الابن «رفيق شقائها».

في 3 – «انفقت مسائي في نادي المعلمين ألعب الورق وأثرثر» لتخفيف ضغط الطيف.

في 5 – «وحدي دون الشعور بالعشق».

في 6 – «يخلو تماماً من عالم العشق».

في 7 – «ينتمي إلى عالم الإنجاب والأبوَّة والاحترام كمبرر لوجود عالم البيت، دون الالتفات لتحقيق العشق».

في 17 – لذلك الخلو «ابنته هي التي تقترح عليه الزواج من امرأة أربعينية».

هذا الترتيب في جانب الابن/ الأم عند الراوي يحاول أن يُسقطَ نفسه في ترتيب جانب الذات/ الأم؛ ومبعث هذا الإسقاط ودفعه وتبريره هو هذا القاسم المشترك بين الجانبين:

في 9 – «الحملقة: الله!! أمي آمنة».

في 13 – «كشفت نبلي ونقاء سريرتي».

في 27 – «ود أمُّـو».

وبهذا القاسم المشترك الذي دفع نحو الإسقاط أي إسقاط الابن/ الأم في الذات/ الأم تبرهنه -30 سألتني: هل توافق على اقتراح بِتَّكْ أمونة؟ ثم -31 ابتسمت أمي آمنة ابتسامة عميقة وحلوة. فيأتي الإسقاط كاملاً: «ترتدي نفس الملابس التي كانت ترتديها أمي آمنة بالأمس، نفس الحذاء، نفس الصوت نفس الطريقة في الكلام، نفس الوجه، نفس الابتسام؛

وأستطيع أن أقول إنها نفس المرأة».

هذا الإسقاط لم يقل «إنها نفس أمي» بل قال «إنها نفس المرأة». إنه تجنب الخصوص «أمي» للانتقال إلى استغراق جنس الأنثى «المرأة». هل في هذا التجنُّب اتقاء أن يقول المرأة الأربعينية التي اقترحتها ابنتي أمونة أن أتزوجها هي أمي. اتقاء الوقوع في عقدة أوديب: الزواج بالأم؟ ربما، بِـحُكم خليط أشياء تجعل إجابة ربما ممكنة: خليط الدالين الصوتيين، دال أمونة الابنة، ودال آمنة الأم، حيث سميتها على اسم أمي؛ وخليط فقدان العشق والعيش في سياق الخلو واللحاف الطيب الحنون كان الطيف مصدر الجمال.

قد تكون إجابة «ربما» إجابةً مكتملة؛ ولكن الإسقاط لم يكن إسقاط الشخصية الذي يجئ في جملة (أنا...) ثم تُملأ هذه النقاط بالشخصية المُسْقَط عليها كل التطابق. لا تأتي جملة الإسقاط في ضمير الغائب، كأن تجئ في جملة (المرأة الأربعينية هي أمي). إجراء الإسقاط على الغائب لا يُشكِّل إسقاطاً. لذلك نقول إن الإسقاط تم عند الراوي من جانب الابن/ الأم حيث الشعور بفقدان العشق وتعويضه بالأبوَّة والاحترام، إلى جانب الذات/ الأم حيث الطيف هو اللذة الروحية. مبدأ هذه اللذة – الجوايسانس – هو المبدأ الذي يُـفعِّل الإسقاط نحو استغراق جنس الأنثى: «إنها نفس المرأة» التي ستعيد الابن إلى الذات في وجود جديد للراوي.

الفصل السادس

صورة المرأة والطفل في أدب بركة ساكن

صورة المرأة في أدب الكاتب السوداني عبد العزيز بركة ساكن «نموذجاً لأدب الهامش» [1]

د / مواهب إبراهيم محمد أحمد [2]

المقدمـــــــة

للمرأة دور كبير في المجتمع حيث إنها تسهم في عملية التقدم والتحرر، فاهتم بها الشعراء في أشعارهم، والروائيون في رواياتهم، حيث ترتبط حركة المرأة بحركة المجتمع، من جهة ومن جهة أخرى تمثل دلالة ورمزاً ثرياً موحياً عن الوطن، وقد جاءت هذه الدراسة توضح صورة المرأة في أدب الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن –الذي هو نموذج لأدب الهامش في السودان – فهو يكتب عن المهمشين والمقهورين في المجتمع، ويهتم بقضايا الإنسان البسيط المقهور المهمش، كاتب مهموم بقضايا الوطن، مؤمن بوجوب التحام الفرد بالجماعة، يقف مع المهمشين للفت

(1) قُدّم هذا البحث في المؤتمر الدولي الخامس: التعددية الثقافية في اللغة والأدب الذي دارت جلساته في أيام 17 و18 و19 نوفمبر 2015 بجامعة الزيتونة الأردنية بعمان - المملكة الأردنية الهاشمية.

(2) أكاديمية سودانية متخصصة في الأدب والنقد وتعمل أستاذاً مساعداً بجامعة الملك خالد بالمملكة العربية السعودية.

انتباه المسئولين لهم، يقول ساكن: (مشروعي هو الإنسان وتحت هذا الشعار أكتب وأعيش، أنا كاتب حسن النية وأخلاقي، بل داعية للسلم والحرية«).

جاءت هذه الدراسة في مقدمة وثلاثة مباحث، وخاتمة، وثبت للمصادر والمراجع.

المبحث الأول سيرة ذاتية عن الكاتب السوداني عبد العزيز بركة ساكن وإنتاجه الأدبي.

المبحث الثاني سعى لرصد صورة المرأة المناضلة المحاربة في رواية «مسيح دارفور» بصفة خاصة، حيث ظَهَرت بصورة قوية استطاعت قهر كل ظروف الفقر والقهر والسلب.

المبحث الثالث تناول صورة المرأة الباسلة الصامدة والمكافحة في مجموعة «امرأة من كمبو كديس»، ورواية «الجنقو مسامير الأرض». وختم المبحث الثالث بلمحة عن البنية الفنية للغة عبد العزيز بركة ساكن.

وتعتبر هذه الدراسة غير مسبوقة من حيث المضمون، فلم تتم دراسة صورة المرأة في روايات عبد العزيز بركة ساكن من قبل. ولكن تجدر الإشارة إلى أنه كُتبت كثير من الدراسات داخل وخارج السودان حول الكاتب ورواياته، ومجموعاته القصصية، وقد تمت دراسة إنتاجه الأدبي لما له من مكانة كبيرة بين الروائيين السودانيين، ولاحتفاء أكثر القراء في السودان بكتاباته رغم حظرها والتضييق عليها.

المنهج المتبع في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي.

ثم خاتمة للبحث وأهم النتائج والتوصيات، ثم أهم المراجع والفهارس.

المبحث الأول:

السيرة ذاتية للروائي عبد العزيز بركة ساكن:

حظيت المرأة باهتمام كبير من قبل الروائيين على مختلف اتجاهاتهم وتعدد اهتماماتهم في الأدب السوداني، وقد شغلت حيزاً بارزاً في إنتاجهم الروائي والقصصي وذلك للدور الكبير الذي تسهم به عملية التقدم والتحرر؛ حيث ترتبط حركة المرأة بحركة المجتمع من جهة، ومن جهةٍ أخرى تُمثِّل دلالةً ورمزاً ثرياً وموحياً عن الوطن، والرواية تمتزج أحداثها من خلال علاقات عنصري الوجود البشري، الرجل والمرأة، فالذي لا شك فيه أن صورة المرأة أكثر استقطاباً لحركة الواقع وأغنى دلالة لتحديد موقع الأديب منه (1).

وتُعد المرأة من أهم شخصيات العمل الروائي هنا إن لم تكن أهمها على الإطلاق، وتظهر تلك الأهمية البالغة فيما نراه من اهتمام الفنانين والأدباء على مر العصور في أعمالهم بها (فلقد احتفوا بالمرأة حفاوة بالغة منذ بدأ الإنسان يُبدع ويتفنَّن حتى اليوم، فقد كانت المرأة في الفن كما هي في الحياة، ملهمة وراعية وشريكة حياة ودافعة للحرية ومحركة للآمال، كما كانت للبعض مصدراً للآلام والأحزان (2).

---

(1) حسان رشاد الشامي. المرأة في الرواية الفلسطينية. (-1965 1985) منشورات اتحاد دار الكتاب العرب د/ سعد (1998)- ص 262.

(2) زينب جمعة – صورة المرأة في الرواية – قراءة جديدة في روايات أملي نصر الله، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، ص3.

وربما يرجع ذلك الاهتمام الملحوظ من قبل الأدباء إلى أن صورة المرأة في الرواية أكثر رفاهية وحساسية وأشدّ وضوحاً في تعبيرها عن الواقع من صورة الرجل [3].

جاءت هذه الدراسة بعنوان (صورة المرأة في أدب عبد العزيز بركة ساكن) محاولة للاقتراب من عالم عبد العزيز بركة الروائي. الذي يعتبر رمزاً لأدب الهامش في السودان، وهو في كتاباته يهتم بإثارة قضايا المهمشين ويقوم بالاحتجاج على وضعية الإنسان، حيث يأتي أدب الهامش الذي يرصد حياة المنسيين الذين يعيشون في طرة الحياة وعلى حافتها هم المدقعون فقراً من متسولين ولصوص صغار، ومتشردين وبائعين متجولين، وصغار الموظفين فيرصد هذا الأدب حياتهم ومعاناتهم [4].

وقد أوضح الروائي عبد العزيز بركة في حوار لجريدة «الجزائر الجديدة» (إنني أنحاز لمشروعي الإنساني، وأكتب لطبقتي، أحلامها وآلامها. للفقراء، المتسولين، الداعرين والمثليين، وصانعات الخمور البلدية، وأولاد الحرام، الجنقو العمال الموسميين، الطلبة المشاكسين، لفاعلي الخير من أبناء وبنات وطني». [5]

فالروائي عبد العزيز بركة يكتب من أجل الإنسانية، كاتب مهموم

---

(3) نفسه ص 52.

(4) ليلى جفام – مشقوق هنية، وصف التجربة الشعرية للشاعر رضا ديداني، ممثل أدباء الهامش في الجزائر- ص7.

(5) حوار مع عبد العزيز بركة ساكن. جريدة الجزائر الجديدة
http://barakasakin.blogspot.com/2010/12/blog-post.html

بقضايا الإنسان البسيط المقهور المهمش، يكتب من أجل المهمشين، للفت انتباه المسئولين لهم. وليس لهم لأنهم لا يقرؤون يقول (مشروعي هو الإنسان، وتحت هذا الشعار أكتب وأعيش، أنا كاتب حسن النية وأخلاقي، بل داعية للسلم والحرية).

والكتابة عن الروائي والقاص عبد العزيز بركة تعني الكتابة عن واحد من أبرز المعاصرين في المشهد الروائي السوداني. وهو عبد العزيز بركة ساكن من مواليد مدينة كسلا شرق السودان عام 1963م. من أسرة أصولها من غرب دارفور، درس الجامعة بجمهورية مصر العربية. له عدة مؤلفات منها (الطواحين) ورواية (رماد الماء) (وزوج امرأة الرصاص) ورواية (مسيح دارفور) و(مخيلة الخندريس) و(الجنقو مسامير الأرض) و(الرجل الخراب)، وله مجموعة قصصية بعنوان (على هامش الأرصفة) وأخرى بعنوان (امرأة من كمبو كديس) حقق جائزة الـ(بي بي سي) أكثر من مرة عن قصته (فيزياء اللون)، تُرجمت معظم أعماله إلى اللغة الإنجليزية والفرنسية والألمانية، وتُدَرّس روايته (مخيلة الخندريس) في المعهد العالمي (بسالفدن) بالنمسا، وله الكثير من الكتابات في المجلات العربية والعالمية، ولقد حققت روايته (الجنقو مسامير الأرض) جائزة الطيب صالح للإبداع الروائي في عام 2009م بمركز عبد الكريم ميرغني. ولقد أثارت مؤلفاته جدلاً ونقاشاً حاداً على الساحتين الثقافية والفكرية. وقد تم حظر روايته (الجنقو مسامير الأرض) بقرار من هيئة المصنفات الأدبية والفنية باعتبارها تحتوي على محتوى «خادش للحياء العام». وقد صودرت

مجموعته القصصية (امرأة من كمبو كديس) من معرض الخرطوم الدولي للكتب. ولذلك فقد عُرف بـ«الضيف الدائم على الرقيب»، والبعض يعتبره كاتباً فضائحيّاً لا يستر عورة ولا يداري فضيحة. وقال عن روايته (الجنقو مسامير الأرض) عندما تم حظرها بقرار من المصنفات الأدبية والرقيب الثقافي: (رواية الجنقو مسامير الأرض لم تشفع عنها جائزة الطيب صالح، ولا المحكمين، ولا القراء، وسوف تظل مصحوبة بلعنة السلطات حتى تقام المؤسسات الثقافية التي ترعى الحريات)، يقول عبد العزيز بركة ساكن (وتظل الكتابة عندي طقس حر لا يعترف بقيد ولا سلطة ولا مصنفات أدبية، الكتابة هي التي تخلق قانونها وأخلاقها. ومشهدها القومي وقارئها أيضاً) [6].

جاءت هذه الدراسة (صورة المرأة في أدب الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن) لتعرض صُوراً متعددة للمرأة في مجتمع الهامش بعيداً عن المركز؛ حيث عانت من فقد الزوج والفقر والقهر. ولكنها وقفت قوية مناضلة ومكافحة متحدية كل سبل السلب والقهر والانتهاك، صامدة أمام كل المشاكل التي تواجهها، رمزاً للقوة والشجاعة تنحني للعواصف ولا ينكسر لها جناح.

المبحث الثاني:

صورة المرأة المكافحة المناضلة في رواية (مسيح دارفور):

سنهتم في هذا المبحث بدراسة تطبيقية لرواية (مسيح دارفور)، حيث

(6) حوار مع عبد العزيز بركة ساكن. جريدة العربي.

نقف على صورة المرأة في أدب الروائي عبد العزيز بركة ساكن، وهو أدب الهامش الذي يهتم بإثارة قضايا المهمشين والضعفاء في المجتمع، ويظهر ذلك بصور وعناصر مختلفة القصد منها النقد الصريح للمجتمع وتوصيل أصوات هؤلاء الضعفاء إلى السلطة.

جاء اختيارنا لصورة المرأة بصفة خاصة لأنها أكثر المتأثرين بأوضاع الهامش من فقر وجوع وقهر، وينعكس كل هذا على المجتمع، وقد مثلت محوراً بارزاً من المحاور ارتكزت عليها الكتابة عند عبد العزيز بركة ساكن، والصورة في معناها اللغوي، تطلق على الشكل أو الهيئة، والجمع صُوَر وصِور، وقد صَوَّره فتصَوَّر، وتَصَوَّرتُ الشيء توهَّمتُ صورته (7) والصورة في قاموس المصطلحات الأدبية هي خيال الشيء في الذهن والعقل وصورة الشيء ماهيته المجردة (8)، أما الصورة بمعناها الاصطلاحي فتعني تلك الصورة الإبداعية الكلية أو الجزئية التي تحمل وجهة النظر تجاه العالم والذات.

جاءت رواية (مسيح دارفور) في منطقة تعاني الكثير من ويلات الحرب الأهلية وبعض المشكلات العرقية والإثنية، ممّا جعلها تتجه إلى الأعمال الهامشية، من أجل كسب المال ولقمة العيش الحلال. وقد ظهر اهتمام الكاتب بصفة خاصة بالمرأة التي كان لها في داخله احترام وتقدير كبيرين، وقد مثل لهذا المجتمع بشخصية «عبد الرحمن» التي تعتبر الشخصية

(7) ابن منظور لسان العرب - المجلد الرابع دار صادر - بيروت -ط1 (1997) ص85.

(8) إميل يعقوب وآخرون- قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، مؤسسة القاهرة للتأليف والنشر، بيروت - ط1 1987م، ص247.

المحورية في الرواية، فقد أخذت دوراً بطوليّاً ودارت أكثر الأحداث حولها في وقتٍ لم تَحْظَ فيه المرأة بدور البطولة في الرواية المعاصرة رغم كثرتها، فعبد الرحمن هذه امرأة وليس رجلاً ولكن اسمها مُذَكَّر، ولعلَّ في دلالة هذا الاسم تظهر قوة الأنثى وانتفاضتها ضد الذكورة (وهي البنت الوحيدة في نيالا وربما في السودان تحمل اسم عبد الرحمن) [9]، وقد سبب لها هذا الاسم الكثير من المشاكل خاصةً عند عقد أقرانها؛ فقد احتجَّ المأذون والمصلون على أن تُسَمَّى العروس باسم «عبد الرحمن»، الشيء الذي يجعل قسيمة الزواج كما لو كانت شهادة لزواج مثليّ، وهذا غير مسموح به في القانون والشريعة، وأصرت عبد الرحمن على الاسم حتى ولو يبطل الزواج رافضة اسم مريم الذي اقترحه عليها المأذون، إلى أن جادت قريحة أحد المصلين الحريصين على إتمام مراسم زواج بنت نازحة متشردة لعسكري غريب، أن تكتب في القسيمة كلمة السيدة ثم يليها الاسم مضافاً إليه نون وتاء، أي أن يصبح السيدة عبد الرحمانة [10]. ولكن يظل الاسم (عبد الرحمن) دلالة على امرأة قوية شرسة. محاربة تضاهي الرجال مؤمنة بقضيتها التي تدافع عنها. وقد تكون عبد الرحمن الأنثى التي تُسمَّى باسم ذكوري مثالاً لتيه الانتماء سواء بين الأنوثة والذكورة، أو بين الوطن المسبيّ والوطن الحلم [11].

(9) عبد العزيز بركة ساكن - مسيح دارفور -مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م. ص 25.

(10) مسيح دارفور: ص 30

(11) مجلة الحياة - رواية السودان الفارق في أتون الحروب.

فهي شخصية متشظية بين حالتين بين الذكورة والأنوثة؛ بين الذكورة التي حملتها في اسم (عبد الرحمن) فهي المحاربة الشرسة التي تحمل بندقيتها انتقاماً لشرفها وعرضها ولأسرتها التي قُتلت أمام ناظريها (فقد سحقتها الحرب عندما قَتلَت أفراد أسرتها واستباحت شرفها، في المجزرة التي كانت ضحيتها أمها، أباها وأخواتها الثلاثة، هارون وإسحاق وموسى) [12]. وبين أنوثتها؛ فلقد كانت رقيقة جداً وناعمة وبها أنوثة طاغية وملفتة [13].

هنا يُصَوِّر الروائي عبد العزيز بركة ساكن المرأة تتحدى كل الظروف انتقاماً لشرفها، وفي نفس الوقت لا تنسى أنوثتها، فعبد الرحمن مرأة قوية محاربة تختلف كثيراً عن النساء؛ فهي محاربة شرسة وذكية وصبورة وضعتها الظروف التي تعرضت لها من خوض هذه التجارب القاسية، ولكنها مقسمة بين الأنوثة والذكورة، بين الحرب والسلم، تريد -مثل كل النساء- أن تشعر بأنوثتها وجمالها، ومن ناحية أخرى تريد أن تحارب فتنتقم لشرفها وأسرتها (وفوق ذلك لا تريد أن تموت في المعركة أو تؤسر. وهما فضيلتان يجب أن تتوافر في الجندي الذي يسعى للنصر)[14].

فقد كانت عبد الرحمن شخصية متناقضة وقد أحس بذلك زوجها منذ أول ليلة زواجها، «حيث لاحظ شكري بمجرد أن عادا للمنزل أن زوجته عبد الرحمن ليست بالمرأة الطبيعية. ليس لأنها واضحة وصريحة وجنسية

(12) مسيح دارفور - ص 29.
(13) نفسه -ص24.
(14) نفسه - ص6.

أكثر مما يتوقع ويظن، لكن لأنها طلبت منه طلباً غريباً ومباشراً وهما في الساعة الأولى من الزواج، طلبت منه: إما أن ينتقم لها، أو أن يساعدها على الانتقام، ولا خيار ثالث، أخبرته إنها كانت في انتظار أن يكون لها رجل مهنته جندي، وشجاع، ينتقم لأجلها - على الأقل يقتل عشرة، وهي سوف تأكل كبدهم نية [15].

فهي كانت شخصية امرأة متناقضة سببت لزوجها حيرة شديدة، رغم أنوثتها وجمالها (بدت له عبد الرحمن متهورة وغامضة في نفس الوقت، بدت له كوحش متعطش للدماء، كثائر مجنون، لا يرى غير الأعداء والمكايد، يعمل من أجل هدف كبير لكن تنقصه الخبرة والخطة، أحس بأنها تتبلد في كل لحظة كانت تلقى عقلها بسرعة رهيبة، ولكنه لم يكرهها فقد كنت رقيقة معه، وتتجمل بصورة مستمرة، تتطيب بما يحب من العطر[16].

فهي امرأة تعبر عن نضالها وتصارع كل القوى التي تعترضها في سبيل الانتقام لشرفها ولأسرتها، وباعتبار عبد الرحمن شخصية محورية في السرد الروائي، تمثل بأفعالها، صورة متناقضة متضاربة، باعتبارها صورة مصغرة للواقع الاجتماعي الذي تعيشه ويعتبر هذا التناقض من سمات أدب الهامش الذي من خلاله يحاول الروائي عبد العزيز ساكن بركة تصوير المجتمع، وتعارضاته تصويراً، عبثياً، باستثمار هذا التناقض كاستراتيجية في الوقوف على واقع المجتمع واختلالاته، ومعاناة أفراده، فالروائي كان معنياً بتخيل أساليب الخداع التي تمارس في مجتمع الهامش، يقصد انتقاد

(15) نفسه - ص10.

(16) نفسه - ص 21.

المجتمع في سلوكه، لأنه ينظر إلى الآخر من منظور ذاتي يبيح له اقتراف المحرم، ولذلك عدّ كل أدب متمرد على السلطة والتقاليد أدباً هامشيَّاً، فحكم عليه بالموت، لأنه تجاوز المألوف، وكذلك عُدَّ كل خروج عن المألوف تحدياً للكتابة الكلاسيكية، ولقواعد الكتابة المألوفة.(17)

والحقيقة إن المبدع لا يعرف القيود، ولا يعترف بالقوانين، لأنه يعيش في حالة قلق السؤال، وقلق الفن، ممّا يجعله يبحر نحو عالم مجهول، محطماً كل ما يعرقل رحلته، متجاوزاً كل ما يَحُدُّ طموحاته، وأحلامه. باحثاً عن النادر، والتفرد والتميز عن غيره مستقصياً الجديد.(18).

وقد استطاعت عبد الرحمن بقوتها وإيمانها، بقضيتها أن تنتقم لشرفها، بقتل بعض أفراد الجنود، فعبد الرحمن التي استباح الجنجويد شرفها وأصبح جسدها إحدى الوسائل التي تنتقم بها لهذا الجسد، وذلك عند قتلها لاثنين من الجنود، وجعل ذلك زوجها في حالة قلق دائم عليها حيث كان يفكر بجدية في عبد الرحمن وهو قلق جداً عليها لأنه لا يعلم أين اختفت وكيف ستنتهي مغامراتها في قتل الجنود، يعلم أنها قد قتلت اثنين برصاص البندقية، أو ما أسمته بالجنجويد السكران وصاحب التمائم.

---

(17) عبد الرحمن تيرماسين – صورية جيجخ- إشكالية المركز والهامش في الأدب- مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب – العدد العاشر – جامعة سبكرة، الجزائر – قسم اللغة العربية 2014. ص32.

http://univ-biskra.dz/lab/lla/index.php?option=com_content&view=article&id=161:-9&catid=38:2013-04-14-12-20-13

(18) نفسه –ص 33.

لا يدري كيف تستدرج الجنجويد إلى حيث يلاقي حتفه، وكيف كانت تفعل ذلك وحدها، السؤال الأغرب، هل كانت تأكل أكبادهم حقاً؟ أين هي الآن؟ وماذا لو قُبض عليها؟ [19]. كل هذه التساؤلات كانت تدور في رأس زوجها وهل رغبتها وصلت حد أكل الأكباد بعد القتل؟

أوضحت عبد الرحمن إنها قتلت الجندي الأول بنفس الطريقة التي تحاول الانتقام بها لشرفها حيث أصبح جسدها أحد الوسائل التي تنتقم بها لشرفها ومقتل جميع أفراد أسرتها. «حررت جسدها من مخالب كفتيه، وانسحبت للخارج، لم يستغرق منها الأمر طويلا؛ لأنه من الضربة الأولى توقف عن التنفس تماماً، واسترخى جسده، ظلت أصابع قدميه ترجف لثوانٍ، أو ربما لبعض دقائق، ثم لم يعد هنالك ما يخيف أو يتطلب إجراءً ما، كأنه ما جاء إلا ليموت» [20].

لم تَخَف عبد الرحمن بعد قتل الجندي ووصفت حالها بقولها: «كنت باردة الأعصاب، كأنما لو كنت أقتل كل يوم... أحسست بلذة عظيمة، إنني الآن أنتقم لكل أسرتي، وأقاربي، أحسست بأني الآن إنسانة، رأيت أمي، أبي أخواني أخواتي يبتسمون لي، يقول لي بلغتنا: أحسنت [21]. واستمرت «عبد الرحمن» في انتقامها وفي قتل الجنود، حيث استطاعت أن تقتل الجندي الآخر وتأخذ منه بندقيته، وأخفت البندقية في البيت وعندما سألها زوجها عنها قالت: «إنها سرقتها من جنجويد سكران وجدته نائماً في الوادي قريباً

(19) مسيح دارفور – ص 17.
(20) نفسه – ص 43.
(21) نفسه – ص 42.

من المطار، بينما كانت هي تتجول في الغابة الصغيرة غرب معسكر كلمة، لجمع حطب الوقود، يعرف إنها تكذب..... قالت له سرقتها من جنجويد سكران تصدق أو لا تصدق أنت حر...[22].

تقول الناقدة وسام الخطيب عن شخصية «عبد الرحمن» : «فعبد الرحمن المرأة القوية التي استباح الجنجويد شرفها، فأصبح جسدها إحدى الوسائل التي تستعيد بها أرضها، فهي ندٌّ قوي في مواجهة النساء والرجال... بل إنها الأعلق بالذاكرة، امرأة لا تنسى تترك ندباً عميقاً في الذاكرة، يشبه الندب العميق في وجهها، عبر تناقضاتها المختلفة، امرأة تطرح قيمة القبيح كقيمة جمالية، بارزة في الحكاية، هذه المرأة التي سحقتها الحرب، فقامت من رمادها كطائر العنقاء متعطشة للانتقام والدم ولوك الأكباد، هذه المرأة التي أحست بإنسانيتها عندما قتلت جنجويداً».[23].

وبذا كانت «عبد الرحمن» ثيمة للمرأة القوية المناضلة استطاعت قهر كل الظروف القاسية التي مرت بها، استطاعت من خلال تجربتها من صنع ذات قوية وشخصية لا تقهر، فهي قد عانت، وعرفت حقيقة الألم الإنساني الهائل الذي يكابده الإنسان، عندما يشعر بأنه أقلية مسحوقة، استمدت قوتها من الحرب، والعنف، والقهر.

وقد أورد عبد العزيز بركة ساكن في روايته «مسيح دارفور» قصصاً وحكاوٍ لكثير من النساء منهم العمة «خريفية»، وهي مثال للمرأة المكافحة

---

(22) نفسه ص - 20.

(23) وسام الخطيب - قراءة نقدية في مجلة الإمارات الثقافية لرواية مسيح دارفور.
http://www.mags.ae/culture/Default.aspx?i

المناضلة التي تعمل وتكد لتضمن سبل العيش في الحياة.

فهي بمثابة أم «عبد الرحمن» فهي التي قامت بتربيتها بعد أن فقدت أسرتها «فقد استقطبتها العمة خريفية لتساعدها في سحن الويكة، وتقشير الفول السوداني، ثم مؤانستها في المنزل، «عبد الرحمن» تدين لخريفية بكل شيء جميل في حياتها [24].

فقد كانت العمة خريفية تعمل في سوق النسوان بعد وفاة زوجها، تبيع البهارات والويكة، قرب الجزارة، تعود مع مؤذن الجمعة، وتأتي للبيت بعد أن تشتري حاجيات الغداء والعشاء وبعض الحلوى واللبان لعبد الرحمن [25]

وخريفية تعد مثالاً للمرأة المناضلة التي تسعى لكسب لقمة العيش الحلال لها ولأسرتها بعد فقدها لزوجها، فهي امرأة لم تستسلم لفقد العائل والزوج، وللسكون بل تكافح من أجل استمراريتها في الحياة، وتعد مثالاً للمرأة التي تسعى من خلال كفاحها للتحرر من الأوضاع السلبية التي تحاصرها.

وكذلك شخصية «التومة» كانت مثالاً للمرأة المستغلة المطحونة؛ حيث كان البدوي الذي تعمل عنده، قاسي القلب، يجعلها تعمل اليوم كله في طحن الغلال بحجر الصوان، ويبيع الطحين للتجار، تطعم ضيوفه الكثر الذين لا يشبعون، ونساءه وأطفاله الآخرين، وبالليل يستأجرها لطلاب المتعة والهوى من الأثرياء» [26]. وهذه صورة تكشف حقائق لا ترى على

(24) مسيح دارفور – ص 24.

(25) نفسه – ص 27.

(26) نفسه- ص 52.

السطح تُبيِّن النفاق والعهر والاستبداد والظلم.

كانت هذه نماذج لبعض النساء في رواية «مسيح دارفور»، نساء قهرن المستحيل من أجل حياة كريمة، وعلى النقيض من شخصية «عبد الرحمن» كان هنالك عدد من الشخصيات النسائية داخل السرد الروائي تحمل اسم مريم – مريم التسامح والسلام- منهنّ مريم الحبيبة التي كانت تبحث عن السلام الداخلي «كانت مريم تلك المرأة الجميلة التي سُميت فيها بعد بمريم الحبيبة، ومن قبل سمَّاها القائد العسكري بمريم المجدلية». [27]

ومريم السلام، مريم التي أنجبت الروائي المبدع حيث أهدى لها رواية «مسيح دارفور» قائلاً: إلى روح الجميلة النظيفة، النقية، الشفيفة مريم بنت أبي جبرين، أمي». فعلاً هي أهل لهذا الإهداء. وتعددت المرايم في السرد الروائي، منهن مريم أخت «عبد الرحمن» وهي الوحيدة التي استطاعت أن تنجو من الموت... «وأختها مريم.. حيث إنها لم تصادف المجزرة كانت قد ذهبت للاحتطاب مع أخريات،... وإذا كانت حية فستصبح هي العضو الوحيد من أسرتها الذي تبقى لها في الحياة» [28].

والمفارقة إن الرحم الذي أنجب «عبد الرحمن» ذاته أنجب مريم؛ كما إن الوطن ذاته أنجب الخير والشر، أنجب الحياة والموت، وأنجب حربه وسلامه، إن مريم هي الكنز المحض الذي يجب أن يُبحث عنه، مريم الملاذ والخلاص، والصبر والسكينة، مريم السلام، مريم الوطن المشتهى، التي

---

(27) نفسه- ص 16.

(28) نفسه – ص29.

لها وحدها يُهدى هذا النص. [29].

المبحث الثالث:

صورة المرأة الباسلة الصامدة في مجموعة «امرأة من كمبو كديس»:

صَوَّر عبد العزيز بركة ساكن المرأة كذلك في مجموعته القصصية «امرأة من كمبو كديس» التي صدرت أولاً عن دار عزة السودانية، ثم طُبعت مرة أخرى عن دار أوراق للنشر والتوزيع بمصر. وسنتاول بالدراسة والتحليل قصة «امرأة من كمبو كديس» التي تحمل المجموعة اسمها، حيث تتناول القصة مشاهد من حياة امرأة فقيرة، تعيش في حي فقير، يُسمَّى «كمبو كديس» حرجت للعمل من أجل تحمل مسئولية أسرة تعيش في ظروف قاهرة وقاسية، تخرج لبيع الكسرة نهاراً، والخمور البلدية ليلاً، تناضل في عملها من أجل إعاشة نفسها وتربية أولادها الصغار، في مجتمع قاس لم يوفر لها أبسط سبل الحياة وضروراتها، ولكنها تصطدم بالسلطة التي تقبض عليها وتسجنها، وتحكم عليها بالغرامة والجلد.

اتسمت هذه المرأة الفقيرة التي تسمى » كلتومة» بالصدق، «كانت امرأة صادقة لا تَغِش» وهي امرأة أمينة صديقة... وكانت تقول إنني لا أطعم أبنائي الحرام،... كما إنها كانت دائماً حافظة لأسرارنا، وخبائث فضائحنا»[30].

و«كلتومة» هي مثال للمرأة التي عانت من السلطة التي حالت دون

(29) وسام الخطيب .

(30) عبد العزيز بركة ساكن – امرأة من كمبو كديس – أوراق للنشر والتوزيع- 2011م ص 14.

كسبها لقمة العيش الحلال، وقد وصف لنا الكاتب صورة «كلتومة» وهي تتعرض لعقوبة الجلد أمام الواقفين، وكيف وقفت بصمود ورباطة جأش أمام القهر والذل. «جسدها النحيل المتعب يرقد على الكنبة في وسط سوق السبت، وقد أهالوا عليها المياه، لا تزال تقطر على جلبابها القطني الرخيص، إلى نهاية الجلد، ولو إنها لا تحفل بكُتل البشر التي تحيط بها» مشفقة أو شامتة «إلا أنها كانت تحاول إخفاء وجهها ما أمكن بين ساعديها، وتحاول بقدر المستطاع، وبجدية ألا تصدر منها تنهيدة، آهة، صرخة أو مجرد زفير مندفع، قد يخيل للشرطيين القضاة أو الجلاد، إنه تَوَجُّعٌ من وَقْعِ سوط»[31].

ومن خلال هذا المشهد ينتقد عبد العزيز ساكن الوضع الذي يعاني منه الفقراء والمساكين المهمشين من قبل السلطة، والقهر والذل والعذاب الذي يتعرضون له، في مشهد يدمي القلوب، عن طريق السرد تمكن من رصد كل التفاصيل والجزئيَّات التي تدور في مجتمع الهامش.

كلتومة امرأة تحكي الصمود بكل معانيه، وقفت أمام القاضي بكل شجاعة وفي مخيلتها أولادها، ومنتصر الصغير الذي ينتظر رضعة تُشبع جوعه وظمأه. وقد عَبَّر الناقد صلاح سر الختم عن ذلك بقوله: «إن منتصر الباحث عن لبن دافئ هو منتصر على السلطة وعسفها وجورها والمتمسك بحقه في الحياة، في مواجهة سلطة تحرمه من جوع ويأمنه من خوف «أمه» فهو بذلك يشكل رمزاً لإرادة الحياة لدى الطبقات المسحوقة،

(31) نفسه: 17.

تلك الإرادة التي لا يُطفئها ولا يهزمها جور ولا عسف ولا حاكم» [32].

ولعلَّ هذا مشهد بديع لصراع الضحية والجلاد، مشهد انتصرت فيه الضحية بأمومتها الحية على السلطة بأدوات قمعها التي أدمت ظهرها دون أن تطلق الضحية طلقة واحدة، ودون أن تصدر عنها آهة، ودون أن تمارس في مواجهة القمع سوى فعل. فسياط السلطة وإهانتها لم تُنْسِها رضعة الصباح التي ينتظرها منتصر»[33].

ونلاحظ هنا أن الروائي عبد العزيز بركة ساكن تحت غطاء السخرية سعى لرصد الواقع، وإبرازه، خاصة تلك التي وظفت من أولئك الذين يمثلون السلطة، كالقضاة والأمراء أو من يقومون بدور الحراس على الأخلاق والسلوكيات، لذلك وقفت «كلتومة» تلك المرأة الباسلة القوية، عندما خاطبها القاضي بعد نهاية عقوبة الجلد. قال الراوي واصفاً القاضي: «قال القاضي وعلى وجهه ابتسامة صفراء قاسية، محاولاً من خلالها أن يكون تقيّاً عادلاً محبوباً، وحاسماً في نفس الوقت، هيا قومي... واستغفري ربك الله وأعلني توبتك.. توبة نصوحة أمام الجميع..» [34].

وقد ختمت القصة بمشهد مؤثر عندما طلب منها القاضي التوبة «حين عبرت كلتومة عن احتقارها للقاضي الممثل الرسمي للسلطة حين حاكمها بالجلد، عقوبة على كفاحها من أجل الحياة في ظل نظام اجتماعي

---

(32) صلاح الدين سر الختم -، قراءة في مجموعة (امرأة من كمبو كديس). http://www.wadmadani.com/vb/showthread.php?t=50110

(33) نفسه:

(34) امرأة من كمبو كديس –ص 17.

فاسد لا يرحم أنوثتها، ولا إنسانيتها، ولا طفولة ابنها، ولا يقدم لها عقاباً بل بديلاً، [35]. «نظرت إليه -كلتومة - نظرة فاحصة - عميقة، أحست إنها معتصرة من خلايا كبدها - وبصقت على الأرض بصاقاً دامياً، وكان تأثير هذا التصرف في وجوه كل القوم: رواد السوق كلهم، وحتى أسراب الحدأة والغربان والمثقفاتية، وأعضاء المحكمة... وصديقات كلتومة البائسات، وشملهم الراوي جميعاً في «موظفات المجلس» الشامتون، المتعاطفون معها، أو مع السلطة الجميع الجميع بدون فرز.» [36]. فكل هؤلاء رغم الاختلاف في التوجه والتمرد والإذعان، والتصفيق والنعيق والشماتة والعطف والسلطة والخضوع، فكلهم رغم هذا الاختلاف البيِّن اتفقوا على شيءٍ واحد هو مرارة «البصاق» الذي عبرت به كلتومة عن استهجانها للحاكم وبطانته، وعن تهكمها من صمت المثقفاتية، والناس جميعاً على هذا السخف الصادر من الحاكم باسم الدين ظلماً وجوراً»[37].

فشخصية كلتومة تمثل الطبقة الاجتماعية المهمشة التي تنتمي إليها، طبقة فقيرة كادحة، تقف أمام السلطة بقوة وبسالة، وتثبت أن الفقر والقهر الذي تعانيه لا يمكن أن يكسر قوتها، ولا يمكن أن يقتل الروح الإنسانية فيها. إن في هذه الحكاية إدانة صريحة لواقع متفسخ، يمثله القانون والنظام

---

(35)صلاح الدين سر الختم. http://www.wadmadani.com/vb/showthread.php?t=50110

(36)امرأة من كمبو كديس - 18

(37) عروة علي موسى - قراءة في قصة امرأة من كمبو كديس
http://www.alrakoba.net/articles-action-show-id-17165.htm

العام والقيم الرفيعة؛ حيث تمثل كلتومة صورة المرأة الرافضة والمقاومة للظلم الواقع عليها، امرأة باسلة ومناضلة.

صورة المرأة في رواية «الجنقو مسامير الأرض»:

استخدم الروائي عبد العزيز بركة ساكن صورة المرأة للتعبير عن الأزمات التي يتعرض لها البشر نتيجة للفقر، في رواية «الجنقو مسامير الأرض» حيث تدور أحداثها في الحدود الدولية بين إريتريا وإثيوبيا والسودان، وتسكن فيها قبائل الدول الثلاث في تداخل بشري ولغوي وثقافي فريد، وتحكي الرواية عن دعوة للتسامح والمحبة، ودعوة للتخلي عن الزيف والادعاء، دعوة لكي يعيش الناس للحياة بجمال وصدق [38].

فقد تعدَّدت صور المرأة في «الجنقو مسامير الأرض» فهنالك المرأة التي تعمل من أجل تربية أولادها، فتخرج للعمل، تأكيداً لرغبتها في المشاركة العملية وتحملها المسئولية لتؤكد ذاتها، والتي تخرج لكي تتحرر من الأوضاع السلبية التي تحاصرها، من أجل تحقيق السعادة والحياة الكريمة.

يحتفي الروائي عبد العزيز بركة ساكن في روايته ويمجد المرأة الأم وذلك عندما جاء ذكر«ود أمونة» حيث قال: «أنا اسمي ود أمونة، ابتسم وهو يضيف اسمي كمال الدين، لكن مافي زول يعرف كمال، أمي أمونة، وهي تقول لي ود أمونة، الناس لقوا الاسم ساهل، يلّا ود أمونة، ود أمنة، الناس في القيامة ينادوهم باسم أمهاتهم، قال له صديقه: ما في مشكلة الأم ما في

(38) حوار في مجلة القدس العربي https://www.google.com.sa/search?newwindow

زيها ويا ريت لو نادوني باسم أمي كنت حا أكون أسعد زول.

قال له ود أمونة: فجأة أمك اسمها منو؟.

-: أمي مريم.

-: وانت؟

قال مخاطباً إيّاي: زينب، زينب أبكر» [39].

كذلك أورد عبد العزيز بركة ساكن صورة المرأة المقهورة التي أُودعت السجن، فهي تعاني القهر وسلب الإرادة، باعتبار السجن مكاناً للقمع. حيث يعتبر السجن مكاناً تُقهر فيه إرادة المرأة، وتمارس عليها أنواعاً عديدة من السلطة، والتي تتجسد في كل الآليات التي تتحكم في العلاقات الاجتماعية بشكل عام.

تظهر شخصية أمونة التي تعاني في السجن من القمع والسلب فعندما يسأل «ودأمونة» عن أمه، «تقول له الشامة: أمك الليلة طلعوها خدمة في بيت المأمور، أنا ما عارفة المأمور دا عايز منها شنو «ماذا» ما عايز يخليها في حالها» [40].

يظهر هنا وضع المرأة، وحياتها العسيرة، فهي من السجن تطلع لتعمل في بيت المأمور، وهذا قمة الذل والقهر. وعندما عادت من بيت المأمور جاء ود أمونة نحو أمه، وقالت له: «الليلة اشتغلنا غسيل في بيت المأمور، غسلنا ملابس ناس الحلة كلها، قالت له أمه في حنية وهي تمسح رأسه

---

(39) عبد العزيز بركة ساكن. (الجنقو مسامير الأرض) مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م – ص 15.

(40) نفسه – ص 17.

بكفها» [41].

فنلاحظ الظلم الذي تتعرض له صاحبات الأعمال الهامشية في المجتمع.
وفي جوار دار بين العازة وود أمونة قالت له: سجنوها كثير جداً.
-: زي أمي كدا؟. قالت بسرعة: أمك مسكينة، ما عندها حاجة غير عرقي بلح بس، ولكن القاضي قاصِدَها [42].

وكذلك من النساء اللاتي كان لهنَّ دورٌ محوري في رواية الجنقو» هي «ألم قشي»، حيث دارت حولها كثير من الحكاوي والقصص المتعلقة بالجنس والدعارة، فقد كانت تدير بيتاً للدعارة، وقد وردت في الرواية مواضيع الجنس تتخلل الموضوعات الجادة، والموضوع الأساسي، وهو معاناة العمال الموسميين في حقول السمسم، ولعل بركة ساكن بإشاراته لقضايا الجنس يسعى إلى التنبيه إلى خطورة الواقع الاجتماعي المتناقض، وما يسود المجتمع من تفسخ ومجون.

وقد حفلت رواية «الجنقو» على كثير من القصص والحكاوي المتعلقة بالجنس والدعارة، وكانت هنالك كثير من النماذج لشخصيات تمثل هذه القيم السلبية المتناقضة داخل المجتمع.

ونسبة لذلك اعتبر البعض الروائي عبد العزيز بركة ساكن كاتباً فضائحيًّاً، لا يداري نقيصة، يتناول الموضوعات بجرأة غير معهودة، لذلك تعرضت كتبه للحظر، وعرف «بالضيف الدائم على الرقيب».

ولكن الإشارات في الجنس تؤدي وظيفة فنية داخل النص، إذ الجنس لم

(41) الجنقو مسامير الأرض - ص 22. (42) نفسه - ص 21.

يكن مقصوداً في حدِّ ذاته، ولا ليدعو للمجون والتفسخ والالتذاذ بالصور التي تثير المراهقين والمختلين نفسياً [43].

والقصد منه كشف اختلال المجتمع واضطرابه، وقد يعد بُعداً من أبعاد فضح الواقع والوقوف عند اختلال النظرة إلى الحياة عند بعض الطبقات. التي تُضيِّق الخناق على الفئات الهامشية في المجتمع، إلى حد السعي إلى تقليدها، في طقوسها وعوائدها، وإن كان ذلك على حساب قيم الكرامة والإنسانية والحرية والعدالة التي نرفعها شعارات ولا نمارسها واقعاً.[44].

كانت «ألم قشي» من النساء اللائي يمتهنَّ الدعارة وتدير بيتاً لها، وفي ذلك إشارة واضحة لدور المجتمع في انحراف المرأة. وكأنه يريد أن يقول إن المرأة تسقط وتفقد شرفها بسبب فقرها، ومعاناتها في المجتمع، وليس بسبب غريزتها أو شهوتها أو ضعفها الأنثوي، حيث كانت تتعامل مع الأمر باعتباره مهنة.

«كان يهتف قائلاً إنه لا يدفع ولا قرشاً واحداً، ويكرر إن هذا مبدأ.

فجأة جاء صوتها من بعيد: قائلة ببجاحة: عايزة حقي عايزة حقي يا زول دا شغل».[45]

---

(43) محمد المسعودي - سمات أدب الهامش - من التوحيدي إلى شكري
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/JanatAltaaweel/drasatnadaryah/mohammed_almasaudai.htm

(44) نفسه.
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/JanatAltaaweel/drasatnadaryah/mohammed_almasaudai.htm

(45) الجنقو مسامير الأرض - ص 70.

ولعل الكاتب هنا يرمي إلى ربط الكتابة بالقضايا الخفية في المجتمع، مثل قضية الجنس بما تمثله من خطورة في حياة الناس، وبذا يُعد موضوع الجنس عنصراً من عناصر كتابة الهامش ويراد به فضح الواقع، والوقوف على الخلل.

وصَوَّر كذلك المرأة قوية تلجأ إلى القتل من أجل الدفاع عن نفسها، ومن هؤلاء شخصية العازة، التي كانت في السجن مع «ود أمونة» وذلك بعد خروجها من السجن، حيث واجهت مشاكل مع أسرتها حيث كانوا يصرون على أن تلتزم بواحد من اثنين، إما الزواج بأي صورة، أو تتخلى عن العمل الذي تمارسه بعد خروجها من السجن، وهو بيع الشاي والقهوة في سوق القرني، وأن تبقى في البيت لا تبرحه»[46].

ولكنها استطاعت أن تواجه قهر الأسرة وسلطتها، وحجرها عليها، ورفضت كل العروض «وطورت عملها عندما ألحقت بمقهاها مطعماً تبيع فيه الأغذية البلدية، وكانت ملتزمة أخلاقياً، ومحترمة لنفسها ولعملها ولم يعرف عنها أي نشاط مخالف للقانون» [47]

فقد اتسمت المرأة الفقيرة بسجايا إيجابية، فصارعت ظروفها القاسية التي فرضها عليها المجتمع، وبدت طموحة وواثقة وجريئة، عملت على تأسيس عمل جيد، يكفل لها حياة كريمة، بعد الذل والهوان الذي تعرضت له في السجن. ولعل في ذلك إشارة إلى تبني رؤية مفادها أن العمل يُكسب المرأة ثقة بنفسها ويدفعها إلى تغيير الواقع، واستشراف المستقبل.

(46) نفسه - 132.

(47) نفسه - ص 133.

ولكن كل ذلك لم يشفع لها، عند إخوانها فلا زالت تتعرض للظلم من قبلهم، فقد خططوا لتخويفها وطردها من مدينة القضارف لأي بلدة أخرى، «وكانت تعلم بمخططهم وتستعد لمقاومته، وفعلاً هاجمها اثنان من أخوانها في بيتها عدة مرات، واعتدوا عليها بالضرب، وهاجمها في مكان عملها بعض البلطجية المأجورين،..... ولكنهم فكروا أخيراً في استهداف ود أمونة؛ استأجروا بعض الصبية المدمنين ليعتدوا عليه بالضرب في طريقه إلى المدرسة... ولكن بعض الشواذ منهم عندما رأوه فكروا في الاعتداء عليه جنسياً، وقد تخلص ود أمونة منهم بما تعلَّمَه من أمه من مهارات قتالية، ثم أخبر العازة التي قامت بعمل كمين لهم، وضربهم ضرباً عنيفاً، بل إنها طعنت اثنين منهم بسكين اعتادت أن تحملها معها منذ أن خرجت من السجن، أصيب أحدهم بعجز مستديم، ومات الآخر ودخلت السجن هذه المرة مدانة بالقتل العمد، مع سبق الإصرار. [48]

وبذلك دافعت المرأة عن ابنها بالتبني إلى درجة وصلت حد القتل.

وقد حفلت رواية «الجنقو مسامير الأرض» بكثير من الحكايات والقصص المتنوعة، لا يسع المجال هنا لعرضها، ونكتفي بهذه النماذج من النساء اللائي قهرنَ كل الظروف القاسية ووقفنَ بكل قوة في مواجهة المجتمع، من أجل البقاء والعيشة الكريمة لهنّ ولأسرهنّ.

وفي خاتمة هذه الدراسة لابد من الإشارة وإلقاء الضوء على البنية الفنية للغة عند الروائي عبد العزيز بركة ساكن، باعتباره نموذجاً لأدب الهامش

(48) حوار في مجلة القدس

في خارطة الأدب السوداني، حيث جاءت لغته في بعض الأحيان مليئة بالقلق والتوتر النفسي، تحكي الواقع الذي تعيشه الشخصيات النسائية، وقد تمكن بركة ساكن عن طريق السرد من عرض كثير من المشاهد والتفاصيل والجزئيات، وقد مال في ذلك إلى توظيف اللغة العامية في السرد وتشكيل الرؤية والنقد والتصوير الواقعي للمجتمع. وقد استطاع بعبقريته النادرة توظيف هذه اللغة العامية متلاعباً بصيغها مبرزاً حيويتها التصويرية، خصوصاً في رواية (الجنقو مسامير الأرض)؛ حيث كانت هذه الرواية تحتفي بالآخر وبالأقليات العرقية واللغوية والدينية وتمثلياتها الثقافية، فقد جرت أحداث هذه الرواية في منطقة فيها الكثير من التنوع اللغوي الجميل واللهجات المختلفة واللكنات والأجناس، لذلك كان لابد للروائي أن يوظف لهجات هذه القبائل المتنوعة عند الكتابة. دارت أحداث هذه الرواية في الحدود الدولية بين إريتريا وإثيوبيا والسودان وهذا المكان يمثل طريقاً للحجاج في قديم الزمان الذين يعبرون إفريقيا إلى باب المندب، إلى اليمين وإلى الجزيرة العربية، وهذا المكان يحتوي على أكثر الأراضي خصوبة في السودان، وتسكن فيه قبائل الدول الثلاث في تداخل بشري ولغوي وثقافي فريد. فاستفادت الرواية من التنوع اللغوي الجميل ونظام اللهجات واللكنات. ويستطيع أي شخص من منطقة القضارف أن يحدد قبيلة المتحدث عن طريق نطقها في الرواية [49]، لذلك كان عبد

(49) عروة علي موسى – قراءة في قصة امرأة من كمبو كديس.
http://www.alrakoba.net/articles-action-show-id-17165.htm

العزيز بركة ساكن دقيقاً في توظيف لغة الكتابة بالعامية.

وقد أجاب الروائي على سؤال في حوار مع مجلة القدس عن احتفائه باللغة العامية السودانية في كتابته، وسبب التكثيف لها، فقال (إن استخدامي للعامية السودانية ليس استعراضاً ولكني كنتُ مجبراً على ذلك، ساقني لها الأبطال الذين لا يعرفون اللغة العربية الفصحى، وهم في الغالب أميون، فلا يبقى للرواية ذرة من الصدق الفني عندما تقول الصافية الأمية البسيطة التي لم تدخل المدرسة في حياتها لوَدْفور الذي مثلها في ذلك (إلى أين أنت ذاهب أيها الرجل؟) إلا إذا تلبّستها روح شيطان مثقف في حلقة زار. ومعروف أن اللغة العربية الفصحى لا توجد في الشارع السوداني، إنها لغة تدوين ومدارس كما إن بناء الشخصية تضمن لغتها وطريقة نطقها للجملة ومشيتها على الأرض وعاداتها وتقاليدها. فتستطيع هذه اللغة العامية في خلق تنوع لساني داخل النص السردي، وتتمكن من تصوير مواقف كثيرة متعددة وخلق أنواع من التشويق الفني. قال الناقد عروة علي موسى: (إن الروائي قد استعمل اللغة البسيطة المباشرة، واللغة الباذخة وذلك على حسب حاجته في ثنايا القصة، وهذا ما يوطد علاقة الروائي بالمتلقي لطرح فكرته، فيحس بها المتلقي فينبري مدافعاً عنها، والفن القصصي والروائي عند عبد العزيز بركة ساكن، ليس محض إمضاء للوقت والتسلية، بل معالجة وأداة للتغيير والتأثير، فجاءت هذه القصة عنيفة النقد كأنها تقريع السياط على ظهر الجميع، بصمتهم على جور الحاكمين [50].

(50) نفسه. http://www.alrakoba.net/articles-action-show-id-17165.htm

الخاتـــــمة

جاءت هذه الدراسة (صورة المرأة في أدب عبد العزيز بركة ساكن: أدب الهامش نموذجاً) لتوضيح رؤية الكاتب عن الضعفاء والمقهورين والمهمشين البعيدين عن مركز السلطة. وعلى هذا نجد أن الروائي قد آل على نفسه أن يصور واقع الحياة في بعض المناطق الهامشية، وكيف استطاعت المرأة التغلب على الظروف القاسية التي واجهتها في مجتمع الهامش، في مجتمع عاش الكاتب بعض تفاصيله فدمج تجربته الذاتية مع تجربة الواقع الذي صوره في مخيلته.

ومن خلال الدراسة توصلنا إلى أن عبد العزيز بركة ساكن يعبر عن إيمانه العميق بأن وعي المرأة النسوي هو جزء من وعيها السياسي، حيث رصد قضايا المرأة المتشابك بقضايا الوطن.

عالج من خلال أدبه كثيراً من المشاكل التي يعاني منها مجتمع الهامش وهو بعيد عن مركز السلطة، كان مختلفاً، كتب عما عجز الجميع عن كتابته، احتفى بشريحة الضعفاء والمساكين والمغمورين وإن كانت تعيش في الهامش إلا أن أفرادها يصنعون الحياة. اهتم بالمرأة بصفة خاصة لأنها تعتبر المحور الأساسي في المجتمع، بل هي أداة التغيير. ولعل تجربة الروائي عبد العزيز بركة ساكن من التجارب الجديدة بالوقوف عندها واحترامها.

المصادر والمراجع:

-1 ابن منظور لسان العرب – المجلد الرابع دار صادر – بيروت –ط1 (1997)،

-2 إميل يعقوب وآخرون– قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، مؤسسة القاهرة للتأليف والنشر، بيروت – ط1 1987م.

-3 حسان رشاد الشامي. المرأة في الرواية الفلسطينية. (1965-1985) منشورات اتحاد دار الكتاب العرب د/ سعد (1998)م.

-4 حوار في مجلة القدس العربي

https://www.google.com.sa/search?newwindow

5- حوار مع عبد العزيز بركة ساكن. جريدة الجزائر الجديدة http://barakasakin.blogspot.com/2010/12/blog-post.html

6- http://www.nizwa.com/

-7 زينب جمعه – صورة المرأة في الرواية – قراءة جديدة في روايات أملي نصر الله، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، ص3.

-8 صلاح الدين سر الختم -، قراءة في مجموعة (امرأة من كمبو كديس).

http://www.wadmadani.com/vb/showthread.php?t=50110

-9 عبد الرحمن تيرماسين - صورية جيجخ- إشكالية المركز والهامش في الأدب- مجلة المخبر - أبحاث في اللغة والأدب - العدد العاشر - جامعة سبكرة، الجزائر - قسم اللغة العربية 2014. ص32.

http://univ-biskra.dz/lab/lla/index.ph

-10 عبد العزيز بركة ساكن. (الجنقو مسامير الأرض) مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م -.

-11 عبد العزيز بركة ساكن - امرأة من كمبو كديس - أوراق للنشر والتوزيع- 2011م.

-12 عبد العزيز بركة ساكن - مسيح دارفور -مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م.

13- عروة علي موسى - قراءة في قصة امرأة من كمبو كديس.

http://www.alrakoba.net/articles-action-show-id-17165.htm>

-14 ليلى جفام - مشقوق هنية، وصف التجربة الشعرية للشاعر رضا ديداني، ممثل أدباء الهامش في الجزائر.

-15 محمد المسعودي - سمات أدب الهامش - من التوحيدي إلى

شكري

http://www.jehat.com/Jehaat/ar/JanatAl-taaweel/drasatnadaryah/mohammed_almasaudai.htm

16- وسام الخطيب - قراءة نقدية في مجلة الإمارات الثقافية لرواية مسيح دارفور.

http://www.mags.ae/culture/Default.aspx?i

هَـــذْرُ الـــطفـــولـــة

قراءة في نصوص الروائي عبد العزيز بركة ساكن [1]

د. لمياء شمت [2]

تطل الطفولة عبر نصوص القاص والروائي عبد العزيز بركة ساكن وهي تتنكب أقدار مغلقة شائكة، وترتكس بلا آخر في شقوة مريرة وانكسارات مستمرة. فما أن ندلف إلى النص السردي لبركة ساكن حتى نرى ملء الحواس أبناء الحياة الصغار وهم يصارعون الفقر الجارح والظروف المستحيلة، والأقدار الكالحة، بل ويستجدون الحياة التي تدير لهم ظهرها في عماء عن بؤسهم، وفي صمم عن ضراعاتهم الملحة، وفي حرز منيع عن أحلامهم البسيطة بأقل ممكنات النجاة ومؤن العيش الكريم. فنراهم هناك بين طيات السرد وهم يلوذون باللعب لخلق عالم موازي أقل شقاء وقسوة. لكن الواقع الفظ المبهظ يظل يهتك أسوار عوالمهم وينفذ إلى أهازيجهم ليحولها إلى ألعاب حرب أيسر مفرداتها الرصاص والهتك والقتل. أو يقتات بأوجاعهم مثل ما حدث لذلك الصغير منتصر الذي

---

(1) نشر المقال في كتاب «تأملات وشهادات» - لمياء شمت- دار مدارك للطباعة والنشر - 2011.

(2) ناقدة وأكاديمية سودانية متخصصة في اللغة الانجليزية وتعمل بالجامعات السعودية.

ظل يستجدي حقه في بعض هدنة على صدر أمه الكادحة في قمطرير بؤسها اليومي، وهو لا يملك غير إصدار (صرخات متقطعة مخنوقة تثير الشفقة في قلب أقسى شرطي في العالم الثالث).

ونصادف أيضاً أخته كلتوم الصغيرة وهي تتجرع من الأسى والهلع ما يفوق الاحتمال، (لو قسمنا هذا الحزن والبؤس على كل مشردي العالم لما وسعوه). ولا بد لنا أن نطل ولو لبرهة على آمنة ومعاوية وأبوذر أبناء زهرة زوجة الشهيد سماعين، وفخ الفقر يستدرجهم إلى مصائر معتمة، ومزالق محدقة أيسرها هجر الدراسة للعمل على كارو، أو الانخراط في العسكرية لدرء عصف البؤس الضاري.

وهكذا يمضي بركة ساكن مُسخّراً خبرات الطفولة وذاكرتها، وزاوية نظرها للوجود لإبداع نصوص واسعة مكشوفة الأسقف، مفتوحة على الحياة لتمنح ذاتها بسهولة لوجدان القارئ، وتسوقه ليغوص في أكثر الهواجس إنسانية وحميمية حيث عسار الحياة وعثراتها مرتسمة على ملامح أطفال المجتمعات الفقيرة الكادحة، وتفرج له كوة ليعاين المجتمع من زواياه السفلى وقاعه الحي الهادر، حيث (الفقر المدقع الأملس ثروة سخية في دهشة.. حيث كل شيء طازجاً وبسيطاً ونقياً)، كما هي كلمات بركة ساكن في توصيفه لتلك العوالم. حيث تنهض الأسر على كتوف الأمهات.

(الفقيرات.. الغنيات.. البسيطات.. الوفيات.. الفارهات.. العظيمات).

ومن جهة أخرى فإن تدبر النصوص يكشف كذلك عن شغف الكاتب بتفقد المكان وتأسيسه كرحم حاضن لانشعاب الحدث، وإفراغ الحكايا

بعوالمها وشخوصها. فلكأن ساكن لا يرضى بأقل من نحت ملامح المكان بقوة في ذهن القارئ متوفراً على طاقة كبيرة للتصوير المشهدي الحي الرازم، الذي يملك أن يعرج بالقارئ إلى ما وراء المكان ليرى الواقع الحياتي اليومي والنفسي للمنسيين على قارعة الحياة، ويعايشهم وهم يعاركون الدنيا ويقارعون أقدارها.

وهكذا يستمر الروائي في مراكمة المؤثرات البصرية التي تُعين كثيراً على الغوص داخل العوالم الداخلية للشخوص في بيئاتها المختلفة، مؤسساً للحظة سردية مُركّزة ينطلق منها إلى الوراء أو الأمام الزمني، نافذاً إلى العمق عبر نصوص مكتوبة داخل عصب الحياة ونسيجها النابض الحي، لتجوس في المخاوف والهواجس والأوجاع بسرد إسترجاعي يسترفد من الذاكرة، أو أحياناً إستباقي تنبؤي حافل بالممكنات التي تتخلق ببطء في الآتي.

وعلى سبيل المثال ففي نص شلولو (طقس الذنب) يتجلى المكان الريفي القصي، حيث ينطلق الحدث من داخل صريف القصب ليمضي السارد في رسم ملامح المكان بأشجاره وحجاره وشعابه وكائناته التي تتماهى وتتناسج مع خلفية الأحداث وطبيعة العلاقات السردية، حيث الطقوس القبلية البدائية بتعاويذها وطواطمها وأسبارها. لنرى من خلالها الطفل الصغير النزق وهو يخضع لطقسيات معقدة لإثبات نسبه لأبيه، مما يستدعي للذاكرة تصوير شينوا شيبي لمجتمع الأيبو النيجيري بعراقته وغناه، وخصوصيته الثقافية.

أما في نص (باتريشيا وطفلان) فتطل القضارف كمكان يجسد التنوع الأثني الخلاق، داخل كل حيوي متماسك. لنمضي عبر تواتر القص لنشهد الاحتكاك الحضاري السوي بين الهويات والأخلاط الثقافية المختلفة، بطبيعته المنفتحة المتعافية من هواجس الحذر والاسترابة.

والجدير بالملاحظة هنا أن الأطفال يحضرون في معظم النصوص بفطرتهم الخام، ممثلين بذلك المقدرة التلقائية على تصويب الخلل القائم في العلاقات الإنسانية من حولهم، وإعادتها إلى سويتها بعيداً عن الفصامات المجتمعية المستفحلة.

فها نحن، ومن زوايا حي صغير بقشلاق السجون، نصغي لطفلين يافعين وهما يعاينان الوجود وأشياءه من حولهما، ويرصدان كل صوت وحركة وإيماءة، ويخضعان كل ما تقع عليه حواسهما، ومجساتهما الطفولية لتفسيراتهما الطفولية الخاصة، وزاوية نظرهما المختلفة. فنراهما وهما يراقبان باتريشيا وزوجها سانسو، بعد أن تخيرا بحذر مواقع استراتيجية آمنة (قدة الكديس) و(خرم الجرو) ليتابعا من هناك المعركة المحتدمة بين الزوجين. ثم تغمرهما الدهشة الطازجة برؤية باتريشيا وهي تنخرط في رقص الجالو بجمال طاغ، بل وتلح عليهما في مشاركتها الرقص الرشيق ما يثير ريبتهما، ويولد لديهما إحساساً غامضاً بالخطر، خاصة عند عطا المنان، الذي لا يتوانى عن الهرب في اللحظة المناسبة مستخدماً أجهزة إنذاره المبكر.

أما الشقيق الآخر فهو غالباً ما يبدو أكثر هدوءاً واستغراقاً، وأكثر نزوعاً للتأمل واقتراف المغامرات. فهو لا يتهيب الإفصاح عن إعجابه بجمال

باتريشيا وطولها الفارع (لا أدري كم يرتفع رأسها عن سطح البحر!)، بل يمضي ليتابع مدنفاً نفحة رائحة جسدها وهو (يتشمم الهواء مثل جرو صغير يبحث عن الاتجاه الذي ذهبت إليه أمه)، معلناً بلا وجل رغبته في الزواج من تلك الفاتنة السمراء مستقبلاً.

ويحلينا ذلك من فورنا إلى (دمزوقة) أحمد الطيب زين العابدين من حيث خصوصية البيئة وموجوداتها، وواقعها السحري. فدمزوقة بطبيعتها المتجاوزة قد كانت من أجمل نساء القبيلة، متسقة كعود العنكوليب، ذات بشرة سمراء روية دهينة تتلامع كحبة زيتون، فتعلق بها الأطفال وظلوا يرافقونها، ويتحلقون حولها بمحبة عظيمة، حتى ابنها التوم عندما جاءه الدور في اللعب، ووقف عنده السؤال (عروستك ياتا؟) لم يجد إلا أن (يدخل أصابع يده اليمنى كلها في فمه، وجعل يردد عروسي؟ عروسي.. وأخيراً استقر رأيه فقالها في تشكك عروستي دم زوقا، فضجَّ الجميع بالضحك)، وعندها تهُب أمه مدافعة (فتش ما لقى أسمح من أمه). وكذلك هو حال الطفل في (باتريشيا وطفلان) حيث الزواج في أذهان الصغار ليس أكثر من مرافقة دائمة واستئثار بالمحبة.

أما في نص (محاربة قديمة تحسم المعركة وحدها) فيجدر بنا أن نقف أولاً عند ملاحظة الناقد عصام أبو القاسم بأن السرد ينهض بنيوياً على المكان، تحديداً المكان المتقاطب داخل/ خارج، والذي يشحذ بدوره الطاقة الدرامية للنص، ويغذى حالة الترقب عند القارئ.

وهكذا فإن الحكي ينتظم بروية لنرى الطفلة انتصار بيدها الواحدة وهي

تتصدى (للبوم).. (ناس الحرب)، لا تكاد طفولتها الغضة تميز الفرق بين حرب شرسة هادمة للحياة، أخذت ذراعها دون أدنى رحمة، وبين لعبة الحرب التي تكررها مع أبناء الجيران في محاكاة لواقع مبهظ تخوض فيه طفولتهم الخضراء وسط لجج من القنابل والألغام والجرحى والقتلى والأشلاء.

وبشفافية بصرية مستدقة يأخذنا ساكن في نص (طائر أسد وجحوش) إلى فصل دراسي صغير في مدرسة ما، حيث التلاميذ الصغار (مبللين بالزيت وعلى أعناقهم تتدلى التمائم)، وهم على ذلك الحال بالكاد يدركون معنى نظم الدراسة وأعرافها. وبلغة صافية بسيطة، مسكوبة بحس متفكه نرى الصغار وهم يبرعون في الهرج ويتنافسون في التصايح (غابة من الحناجر تزأر في فوضوية). ثم يزداد الطين بلة بدخول طائر إلى الفصل، حيث يتحول المشهد داخل الفصل إلى مضمار صيد مائج بالحابل والنابل، يتراكل فيه الصغار ويتسلقون الأدراج والأكتاف، ويقذفون بعضهم بالكتب والكراسات، بل ويتشعلقون في أعمدة السقف لقنص الطائر كغنيمة صيد ثمينة قد لا يرون فيها أكثر من لقيمات دهينة تسد الرمق. تماماً كطائر بشرى الفاضل في نص (اللقمة).

ومن حيث لا ندري ينقلنا الوصف الحركي متصاعد الدينامية إلى مشهد الاحتفال باستشهاد سماعين كوكو في نص سردي آخر. حيث (تحجب سحابات غباره الرؤية، ويكح لها الصغار والحملان والكتاكيت)، وينطط الجميع وسط ذهول أسرة سماعين المكلومة، خاصة زوجته زهرة التي تقع

على عاتقها مسئولية ثلاثة أطفال لا تعرف كيف تقوم على أمرهم، وهي لا تكاد تملك ما تكلأهم به ليوم واحد. مما يقودها لحيرة شاقة، وذهول عظيم أعلن عن نفسه في (كعكة الملائكة) الضخمة، التي احتاجت بدورها لتفكيك طويل ومعقد لإخراج كل أثاث ومؤنة البيت منها. ثم يزداد الأمر درامية بموت زهرة الفاجع تاركة صغارها لثالوث الفقر واليتم والخطر.

هكذا يتجول بنا بركة ساكن في تضاريس شقوة مجتمعات الفقراء بتفاصيل صريحة لا تعرف مواربات اللغة ولا دثارات المجاز، ولا يمر فيها القص عبر أي وسيط رمزي، بل هي كما أراد لها الكاتب (واقعية مفرطة خالية من الرمز) تصل إلى حد الفضح والتعرية وشق الحجب، وكشف المستور. وتتعرى فيها اللغة كاشفة عما تختزنه من طاقة تأثيرية عالية، وكثافة نفسية وعاطفية هائلة، عبر صياغات ومفردات واسعة الطيف الدلالي، قادرة على إنتاج المعاني القصوى برصيدها التعبيري والتأثيري والانفعالي الذي ينبجس حاراً من عروق الحياة. وتتخللها دلالات الأسماء التي هي عند ساكن غير اعتباطية وغير محايدة (فهي نشيطة تفعل وتؤثر وتوجه، (وتتجه بميتافيزيقية لئيمة نحو أصواتها ومعانيها).

الفصل السابع

وجهاً لوجه مع بركة ساكن

(موجة التجديد).. في الرواية والقصة [1]

أجراه: عيسى الحلو [2]

مدخل: عبد العزيز بركة ساكن كاتب من الجيل الجديد استطاع أن يُقدِّم أجمل القصص القصيرة، وأن يضيف للرواية.. وهو موجة جديدة في تيار الكتابة الإبداعية السودانية الآن.. وهو تيار يشق لنفسه طريقاً وسط صخور الكتابات الإبداعية المستقرة ذات السلطة القابضة.. إلا أن هذه الكتابات الجديدة تسعى لفتح النوافذ على فضاء أكثر اتساعاً وحرية.

ما علاقة نصوصك بالنصوص المجاورة.. «الآن.. والماضي»؟

– إن نصوصي لها صلة بالنصوص الروائية والقصصية السودانية والعالمية. كما أنها امتداد لنصوصي السابقة حينما أُثبّت أشياء واتجاوز أشياء. في قصصي الأولى تأثرت (بإدجار آلان بو)، وذلك في طرائق السرد إلى جانب اللغة القصصية. ثم انتقلت إلى مرحلة أخرى وأنا أقرأ الآداب العربية والإفريقية بتركيز وتوسع. فحملت كل ذلك معي وأنا أجوب في كتابات ذات سمات

(1) نشر في صحيفة الرأي العام السودانية بتاريخ 27 يوليو 2009.
(2) روائي وقاص وصحفي سوداني.

فكرية وجمالية عالية. فتعلمت من الحياة ومن القراءة.. وتعلمت من النصوص السودانية، عمق عيسى الحلو في ذات الإنسانية، عذوبة سرد الطيب صالح، سحرية إبراهيم إسحق وجنون بشرى الفاضل. وحاولت فوق كل ذلك أن أحدد بصمتي الخاصة وما زلت أعمل في إطار شخصيتي الإبداعية الخاصة.

الكاتب يبدأ من مكان ما.. متوافقاً.. أو مختلفاً.. ما هو موقفك من المنجز الآبداعي السوداني؟

- إذا تجاوزنا جيل الرواد في فترة الثمانينيات والتسعينيات.. فالرواية تتأرجح ما بين الضعف الفني والمغامرة.. فما بين الجدة والأصالة (أعني بالأصالة العمق) فهناك أسماء مثل منصور الصويم، وأبكر آدم إسماعيل، وأحمد الملك والحسن البكري ومحسن خالد.. هؤلاء استطاعوا أن يحفروا أنهراً كثيرة وأن يشيِّدوا أعمالاً جميلة. أما القصة القصيرة السودانية فهي في مصاف العالمية، أرى أن القدامى قد أنجزوا مشروعاتهم وهي نتيجة واقع تاريخي معين. أما الجدد فهم أيضاً يعبِّرون عن راهنهم الجمالي والفكري والاجتماعي. فلا مجال للمقارنة بين الجيل القديم والجيل الجديد.

في كل من المعسكرين.. نجد هناك من يرفض الآخر ولا يعترف به.. شيء هو كصراع الأجيال.. وهذا الصراع يضعف المسألة كلها ويهزمها..؟

- المسألة الأساسية في صراع الأجيال أنه بدعة.. الستينيون والسبعينيون حينما عجزوا في أن يجدوا صلة فنية ما بين الفترتين، إما بسبب ضعف المنتوج وإما لعدم جدية المشروع.. فهناك من يتخذ الكتابة تسلية أو مجلبة للشهرة،

مع أن الإبداع هنا هو مشروع حياة. وهناك من يكتفي بكتابة قصة أو قصتين ويريد أن يصبح رائداً لجيل لا يعرفه. لقد استطاع التسعينيون (مع فقر المؤسسة والظلم الاجتماعي) والقهر السياسي الذي صاحب ظهورهم أن ينشئوا روابط عميقة بينهم والجيل الذي يتكون الآن. بل سعوا لرتق صلاتهم بالأجيال السابقة.. وأنشطة نادي القصة شاهد على ذلك.

هل الكتابات الجديدة تقدم تنازلات أمام الكتابات المستقرة، حينما يجد الكاتب الجديد نفسه في موقف محرج.. كأن يقبلوه وفق شروط التنازلات أو ألا يساوم، فيقطع كل الشوط.. ولا يهم النجاح وقتئذ؟

- لقد عانيت الكثير وما زالت من هذا.. من الشروط البالية للكتابة. فهي أما أن تكون تقليداً بالياً بحسب تسلط سدنة القديم، أو يتم إهمال الكاتب الجديد بشكل تام، وهناك (لوبيات) معروفة في الخرطوم وهي قد فشلت في تقديم كاتب واحد. أنا أحاول أن أستشرف آفاقاً أوسع.. ولا يهمني الاهتمام بي أولاً. القارئ الآن هو قارئ كوني وهو يقرأ كل المنتوج العالمي، فالتحدي الآن كبير جداً. فإما أن يكتب الكاتب وفق هذا السقف العالمي وإما أن يترك الكتابة الإبداعية ليصبح ناقداً.. أو ليفشل تماماً!!!

في أعمالك تجريب مستمر.. خاصة روايتك الجديدة -مخطوطة-.. (الجنقو.. مسامير الأرض؟).. ما هو الجديد هنا؟

- عملت هنا في ثلاثة محاور.. حاولت أن أستلهم راوياً مرناً.. إذ لا التزم بتقنية الرواة كما هم في النقد. وذلك لأن مهمة كتابة رواية (الجنقو.. مسامير

الأرض..) كانت صعبة ومعقدة جداً. أردت أن يتحدث الأشخاص بلغتهم ولكن هذه اللغة هي لغة شفاهة ولغة الرواية دائماً هي لغة كتابة. لهذا يعجز الراوي الذي يتحدث بضمير المتكلم أن يقوم بهذه المهمة مع اختلاف موقعه. والمحور الثاني هو محور الحكاية؛ إذ استلهمت الطريقة الشعبية في الحكي، كما هي في (الإندايات) وبيوت المآتم والأفراح.. فالرواية عبارة عن حكايات غير متزامنة ولكنها مترابطة. أما مجال التجديد الثالث فقد كان في موضوع الرواية نفسه.

البعض يرى أنك قاص أفضل منك روائياً؟

- مهمتي هي أن أكتب فقط. وأقدم ما أكتب للقراء - ولا أذهب بعيداً.. فكل شخص حر في أن يرى ما يراه.. وهذه رؤية نقديه شخصية نسبية تتراوح في صدقها من قارئ لآخر.

من هم الكتاب السودانيون الجدد الذين قدموا جديداً؟

- مغامرة أبكر آدم اسماعيل في استخدام الحوار الدارجي، وتوظيفه بصورة جميلة. وعالم أحمد الملك الذي يشبه حكايات وأحاجي الحبوبات. منصور الصويم استطاع أن يكتب رواية مغايرة في موضوعها. ومحمد خير عبد الله الذي كتب روايات يتولى البطولة فيها (المكان) وهي روايات ساخرة وهو نوع جديد في كتابة الرواية السودانية. والحسن البكري له مساهمة جيدة في استلهام التاريخ في روايته (سمر الفتنة).

من أهم النقاد الذين ناصروا الكتاب الجدد؟..

- هناك النقاد الشباب.. وهناك بشرى الفاضل.. فقط!!!

حوار مع الكاتب السوداني المثير للجدل: عبد العزيز بركة ساكن [1]

أجراه: وداد الحاج [2]

- تلقَّبون في الأوساط الثقافية بـ(الزبون الدائم لمقص الرقيب)، كيف تم بناء هذه العلاقة الملتبسة مع الرقابة؟

الرقيب، ذلك الوحش الوفي والقارئ المواظب لأعمالي، ناقدي المهووس المنحاز دائماً ضد كتاباتي، المصاب بجنون العظمة وعقدة النقص في ذات اللحظة، الذي لا يؤمن إلا بأفكاره الخاصة عن الدين والأدب، وهو لم يسمع بهما بعد، والذي لديه مقدرة خارقة على وزن الأدب بميزان الدين والأخلاق وقانون النظام العام و(المشروع الحضاري) للسلطة وكل شيء آخر ما عدا ذائقة الفن.

هذه العلاقة الملتبسة سببها سوء فهم لا أكثر، حيث يظن البعض أن في كتابتي ما يسيء لمشروعاتهم الآيديولوجية ويخترق خطاباتهم المستقرة، بالطبع لا أقصد ذلك، كلما أفعله هو إنني أنحاز لمشروعي الإنساني أي

(1) نشر الحوار بصحيفة الجزائر الجديدة بتاريخ 18 ديسمبر 2010.

(2) صحفي جزائري.

أكتب عن طبقتي، أحلامها آلامها طموحاتها المذبوحة وسكينتها أيضاً التي تذبح هي بها الآخر، وحتى لا يلتبس الأمر مرةً أخرى، أقصد بطبقتي المنسيين في المكان والزمان، الفقراء المرضى الشحاذين صانعات الخمور البلدية الداعرات المثليين، المجانين، العسكر المساقين إلى مذابح المعارك للدفاع عن سلطة لا يعرفون عنها خيراً، المتشردين، أولاد وبنات الحرام، الجنقو العمال الموسميين، الكتاب الفقراء، الطلبة المشاكسين، الأنبياء الكذبة، وقس على ذلك من الخيرين والخيرات من أبناء وطني، إذاً أنا كاتب حسن النية وأخلاقي بل داعية للسلم والحرية، ولكن الرقيب لا يقرأني إلا بعكس ذلك.

عندما صُودرت مجموعتي القصصية الأولى «على هامش الأرصفة»، كانت قد صادرتها نفس الجهة التي قامت بطباعتها وهي وزارة الثقافة في إطار فعالية الخرطوم عاصمة للثقافة العربية! حيث ظن بعض السلطويين أنني أحاكم مشروع العاصمة الثقافية العربية من داخله، وكان ذلك في 2005م، ثم حدثت معاكسات هنا وهناك ولم يتم إعطائي إطلاقاً –طوال العقدين من الكتابة المتواصلة– (رقم قيد) خاصاً بالسودان لأي من كتبي، ثم جاءت الطامة الكبرى عندما صادروا روايتي (الجنقو مسامير الأرض)، مدعين أنها تتحدث عن المسكوت عنه وأن بها ما يخدش الحياء العام وأنها تخالف قانون المصنفات الأدبية والفنية في المادة 15 منه، وقمت بتقديم شكوى ضد وزارة الثقافة، وهي الأولى من نوعها في السودان، والقضية الآن تنظر في المحاكم.

- مباشرة بعد حصولك على جائزة الطيب صالح للرواية قلت أنك تشعر وكأنك مصاب بالغثيان، هل تشعر بعدم جدوى مثل هذا النوع من التكريمات؟

وما زلت أحس به، أشعر بأنني سعيت إليها مدفوعاً؛ حيث أنها تمثل البديل الوحيد لتوصيل الكتاب إلى القارئ والناقد الجاد في بلد لا توجد فيه مؤسسة ثقافية فعلية رسمية واحدة، ومكبل فيه العمل الثقافي بقوانين عفا عنها الزمن وهي أقرب لقوانين محاكم التفتيش في القرون الغابرة، لقد كنت وصولياً وحقيراً وأنا أستلم تلك الجائزة وغيرها من الجوائز، حقيقة لم أحس بنيلي للجائزة أنني أنجزت بذلك شيئاً ذا بال، بل فضحت نفسي أكثر. بالطبع، مع كامل احترامي لجائزة الطيب صالح ومركز عبد الكريم ميرغني الذي يعمل في صمت وظروف صعبة من أجل الثقافة والإنسان.

- أثارت ثلاثيتك «البلاد الكبير» من حولها الكثير من الزوابع التي لم تهدأ بعد لحد الساعة، وقيل أنها تعرضت للحجز والمنع من التوزيع، هل يعني ذلك أنك أمعنت في القفز على الحواجز وتعدي الخطوط الحمراء؟

المشكلة في المنفستو الخاص الذي أتبناه ولم أَحِد عنه حتى الآن، لَمَنْ أكتب ولِمَ أكتب، وكيف أكتب؟

- بعيد خروجك من مغامرة الثلاثية الأولى خضت غمار عمل آخر اخترت له اسم (الجنقو- مسامير الأرض) ويبدو أن شبح الرقيب لا زال وفيّاً لتعامله السابق معك رغم كونها حظيت

بجائزة مسابقة الطيب صالح؟

رواية الجنقو مسامير الأرض، لم تشفع عنها جائزة الطيب صالح ولا المحكمين ولا القراء، وسوف تظل مصحوبة بلعنات السلطات السودانية إلى أن يمن لنا الله والشعب بثورة ديمقراطية في زمن ما، وتقام المؤسسات الثقافية التي ترعى الحريات ويأتي وزراء الثقافة الذين يفرقون ما بين الأدب والأجندات الحزبية.

محنة الجنقو لا تنفصل عن محنة الشعب السوداني كله وتظل الكتابة عندي طقس حر لا يعترف بقيد ولا سلطة ولا مصنفات أدبية ولا قانون نظام عام، الكتابة هي التي تخلق قانونها وأخلاقها ودياناتها السرية ومشهدها القومي وقارئها أيضاً.

- كيف تصف لنا تضاريس راهن المشهد الثقافي السوداني؟

المشهد الثقافي السوداني اليوم، ضعيف على مستوى المؤسسات والاهتمام الرسمي، حيث لا توجد مجلات أدبية أو جرائد متخصصة في الثقافة لا توجد دور عرض قومية أو اهتمام مؤسسي سوى بعض المسابقات هنا وهناك ما بين وقت وآخر حسب أمزجة أولي الأمر الذين تنام الثقافة في ذيل مراقد أولوياتهم، والحق يقال، ليست الثقافة وحدها تبقى هنالك في الذيل، ولكن الصحة والتعليم والخدمة الاجتماعية. ولكن يظل المشهد الثقافي واعداً بمجهودات المثقفين والكتاب الشخصية والذاتية، يراهن على الأجيال الجديدة في مجالات الإبداع الشتى، التي قامت على أكتاف أسماء

كبيرة سبقتها مثل: بشرى الفاضل وتابان لوليونج، السر أناي، إبراهيم اسحق، عيسى الحلو، مبارك الصادق، بثينة خضر مكي، زينب بليل، الطيب صالح، محمود محمد مدني، علي الملك، محمد المهدي بشرى، عالم عباس، النور عثمان أبكر، الفيتوري، كمال الجزولي، صلاح أحمد إبراهيم، عبد القدوس الختم، نبيل غالي، علي مؤمن، مجذوب عيدروس، محمد المهدي المجذوب، عبد الله شابو، وغيرهم، ويكفي اليوم أن نستعرض بعض الأسماء لتضح صورة المشهد الآن: في مجال الرواية نجد: منصور الصويم، أمير تاج السر، إبراهيم سلوم، أحمد الملك، أبكر آدم إسماعيل، محسن خالد، طارق الطيب، جمال محجوب، عباس عبود، محمد جميل، الحسن البكري، محمد الطيب، هشام آدم ومحمد خير وغيرهم.

وفي مجال القصة القصيرة هنالك أحمد أبو حازم، أحمد عوض، إستيلا قايتانو، رانية مأمون، سارة الجاك، رامية رحمة، جمال طه غلاب، عصام أبو القاسم، فايز حسن العوض، عادل القصاص، يحيى فضل الله، كلتوم فضل الله، م.م.م. عثمان، الهادي راضي، وغيرهم وفي الشعر، نجد من أسماء هذا الجيل نجلاء عثمان التوم، الصادق الرضي، بابكر الوسيلة، عاطف خيري، عصام عيسى رجب، محمد الصادق، نصار الحاج، محمد مدني، رندا محجوب، محفوظ بشرى، مأمون التلب، قرنق توماس، مارول مارول، أحمد النشادر، إشراقة مصطفى، خالد حسن، إيمان آدم وآخرين.

وفي النقد يمكن أن نذكر بعض الأسماء الجادة مثل هاشم ميرغني، صلاح عوض الله، إبراهيم عابدين، أحمد الصادق، معاوية البلال، محمد

الربيع محمد صالح، محمد جيلاني، وفاء طه، لمياء شمت. معترفاً بانحيازي لجيل التسعينيات، الذين استفادوا من تجارب من سبقوهم وبنوا على ما تحصلوا عليه من تواصل إنساني ومعلوماتي في عصر ثورة الاتصالات وخاصة الإنترنت، واحتكوا جيداً بكتاب من جيلهم وأجيال سبقتهم في الوطن العربي وخارجه، وساعد المهجر أيضاً في أن تُرفد الرواية بكتاب شباب لهم ثقافة هجين بالتالي اتسمت كتاباتهم بما هو مهجري وسوداني، بما هو عالمي ومحلي وبما هو شخصي وعام.

- ربط أحد الكتاب بينكم وبين الروائي العالمي باولو كويهلو، من منكما يشبه الآخر؟ هواجس الكتابة لدى الكاتب السوداني عموماً ولدى بركة ساكن على وجه الخصوص.

يتباين الكتاب السودانيون في ذلك كثيرا، حسب مدارسهم الفنية والأدبية ومنطلقاتهم الآيديولوجية ورؤيتهم للأدب، فالبعض يرى أن الكتابة يجب ألا تتناول قضايا الواقع السوداني مثل الحروب التي استمرت منذ استقلال السودان إلى اليوم، الصراع المر في دارفور، الحريات الشخصية، قضايا الهوية، بل يجب عليها أن تحلق عالياً في مجاهل اللغة الجميلة الشاعرية وعوالم الحب ودواخل الإنسان، وهم كثرة، ولهم الحق في ذلك. والبعض يرى غير ذلك، وأنا واحد من ذلك البعض وهم قلة، حيث أن مشروعي هو الإنسان، في كل حالاته؛ في فرحه وأحزانه في تقوته وضلالاته، في جنونه ووعيه، بالتالي أهتمّ بقضايا المجتمع، أتعامل مع الواقع مُطوِّعاً كل أعمالي وخبراتي الكتابية لذلك، فهاجسي الآن هو حرب دارفور ومعاناة

التشريد والموت والفقر والجهل التي يعيشها الناس هناك، كلما رأيت جنداً يتوجهون لدارفور، كلما أرسل الصينيون طائرات وناقلات عسكرية للسلطة، كلما رأيت قاطرات تحمل دبابات ومدافع لدارفور، كلما شممت رائحة بندقية، كلما رأيت مسئولاً يكبِّر ممجداً الحرب، كلما احتفل حربيون بانتصاراتهم، بكى قلبي وانجرحت أحبار الكتابة وانحاز قلمي للواقع.

- مدى إطلاعكم على التجارب الأبداعية في الجزائر؟

جزء مما تتلمذنا عليه كان من تلك الكتابات الجميلة لجزائريين ويعجبني بصورة خاصة رشيد بوجدرة وقرأته منذ وقت بعيد وظللت أقرأه إلى اليوم، بالتأكيد قرأنا الطاهر وطار وواسيني الأعرج الذي أعجبت بعالمه الجميل ولغته المدهشة، قرأنا لكثيرين آخرين عبر الشاشة العنكبوتية وموقع (المحلاج) للغرباوي، ولدي صداقات مع بعض المبدعين الجزائريين مثل سهيلة بورزق صاحبة موقع (فوبيا). ولقد نُشرت لي ضمن كتاب سودانيين آخرين ثلاث قصص في ببلوغرافيا القصة السودانية بعنوان (غابة صغيرة) وكانت قد صدرت ضمن فعاليات الجزائر عاصمة للثقافة العربية، أعدها الشاعر نصار الحاج.

عبدالعزيز بركة ساكن حوار حول حياته في «الجنقو.. مسامير الأرض» [1]

تقديم وحوار: صدوق نور الدين [2]

حازت رواية الكاتب السوداني عبد العزيز بركة ساكن «الجنقو: مسامير الأرض» جائزة الروائي الراحل الطيب صالح.. وإذا كان الفوز يمثل استحقاقاً يدلُّ عن كفاءة واقتدار، فلقد تمت مواراته بالمنع من التداول؛ حيث أعيد صدور الرواية في طبعة ثانية عن دار «رؤية» (مصر/ 2011)، إضافة لبقية الآثار الروائية التي قام بإبداعها الروائي بركة: الطواحين، رماد الماء، زوج امرأة الرصاص، العاشق البدوي والجنقو: مسامير الأرض..

على أن ما يحيل عنه عنوان الرواية «الجنقو» الطبقة العمالية في السودان التي تتشابه في نوعية اهتماماتها وتطلعاتها، إلى الألبسة التي تعمل على ارتدائها.. ومن تم تتغير أسماؤها بتغير المهن والحرف التي تأتي على القيام بها: تنظيف الأرض، زراعتها ومحاربة آفاتها.. فالرواية سيرة حياة هؤلاء

---

(1) نشر هذا الحوار بمجلة نزوى العمانية بتاريخ الأول من يوليو 2012.

(2) ناقد من المغرب.

العمال، ومن خلالهم السارد بحكم كونه جنقو جواري).. وهي رصد دقيق للحياة الاجتماعية المطبوعة بالعجائبية والأساطيرية إذا حق، تلكم المظاهر المجابهة للتحولات الحديثة التي يعرفها الواقع مجسدة في طرق التعامل الجديدة التجارية والاقتصادية، كمثال ظهور النظام البنكي في حياة هؤلاء وما يستلزمه من ترتيبات وضوابط ترى فيها فئة من هؤلاء إجحافاً في حق مطالبها: «..ويعتبر البنك والحكومة نفسها يعملان على زيادة غنى التجار، وأنهم ضد الجنقو..» (ص/ 249).. ومن تم اقترحت «ثورة الخراء»، وتم تنفيذها ضدا على رفض النظام البنكي التعامل مع الجنقو، من منطلق أن غاندي ولكي يحارب الإنجليز نحا ذات المسلك.. وبرغم ذلك شقت التحولات مسارها متجسدة في: مشروع ناس البنك، الحافلات المريحة، الاتصال والتنقلات والموبايل الذي دأب مدير البنك مضاجعة عشيقته من خلاله..

ولقد تم توزيع بنية الرواية على عناوين عبارة عن فصول متفاوتة من حيث الطول، إلا أنها غير مرقمة.. والملاحظ أن هذه العناوين تتراوح بين أسماء الأمكنة، الشخصيات ثم الأحداث.. وهي محكمة من حيث البناء إحكاماً منطقياً دقيقاً، كمثال: مصائر الموت التي ينتهي إليها أزواج كلتومة بنت بخيته النوباوية تباعاً وآخرهم: عبد ارمان.. فالشخصيات المتفاعلة على امتداد مساحة الرواية تتحدد في شخصية السارد المتحكم في إدارة لعبة الحكي والسرد: (أنا الجنقوجوراي)، وهو الزوج الثاني لـ«ألم قشي»، ثم «ود أمونة» الذي يصعب تحديد ما إن كان رجلاً أو امرأة، والأمر ذاته ينسحب على

شخصية «الصافية»، الأنثى التي تمارس ذكوريتها على الرجال، و«العازة» التي وعدت ودأمونة وهو في السجن إلى جانب أمه صغيراً بتحمل أعباء تمدرسه، إلى شخصية «أدي» و«أداليا دانيال».

بيد أن ما يمكن تسجيله عن هذه الشخصيات، قوة حضور الأنثى على امتداد صفحات الرواية، حيث ينظر إليها كعاملة على السواء:

«هنا النساء إما أن يعملن كجنقوجورايات، وإما كصانعات خمور بلدية وإنما كعاهرات أو أن يمارسن أكثر من مهنة في وقت واحد.. »(ص/ 253)

على أن السارد وإن كان متحكماً في بنية الحكي كما سلف، فإن «ود أمونة» يشكل النواة المستقبلة والتي تصدر عنها الأحداث، ما دام يمتلك قدرات تؤهله للوصل والفصل بين بقية الشخصيات:

..«الله يسخته.. ما بتعرفو، مرا ولا راجل..»(ص/ 157)

»..مهمته الأساسية هي أن يجمع امرأة برجل وأن يستمتعا.. »(ص/ 170)

ويبدو من خلال تحركاته وكأنه الوجه الثاني لـ«الصافية».. فإذا كانت الأخيرة تجمع بين كونها امرأة ورجل، فـ«ود أمونة» بمثابة رجل وامرأة، وهي صيغة التمرئي التي تطبع أكثر من شخصية روائية في «الجنقو».

على أن المعنى الذي تعمل هذه الشخصيات على إنتاجه وتوليده «حرب» الأقوال والإشاعات والأخبار التي تتناقل وتتداول بأقصى سرعة ممكنة، ويمتزج فيها الواقعي بالخرافي والسحري والأسطوري على السواء:

«البلد دي غير القوالات والإشاعات ما فيها شي.. بلد نكد. »(ص/ 156)

«أليس صحيحاً أن الجن وحده هو المسؤول عن نقل الأخبار في هذه

البلاد؟..» (ص/ 179)

«الناس هنا لايتنبأون، ولكنهم يعرفون، يقرأون المستقبل دون لبس أو تشويش، بل يرونه..» (ص/ 188)..

والملاحظ أن كل شخصية تشكل ضمن نظام المعنى، وحدة حكائية صغرى بمثابة رواية في حدِّ ذاتها، إذا ما تمت لململة عناصرها الموزعة على امتداد مساحة الرواية.. ولعل ما يزكي هذا التصور الاقتران شبه العائلي بين طرفي رجل وامرأة.

بيد أن الرهان في هذه الرواية يتم على الحكاية، ما دام السارد خَبِرَ تفاصيل الحياة من الداخل.. وكي تعطى لهذا الرهان قوته ودلالته، تم اللجوء إلى مستويين لغويين: المستوى الحكائي، حيث اللغة الوسطى تجمع بين الفصيح والدارج المحلي الذي يتحقق شرحه بمقابل بحكم خصوصيته.. وهذا المستوى يساير واقع مجتمع زراعي متخلف تتحكم فيه الخرافة والأسطورة.. ويتمثل المستوى الثاني في اللغة السردية الروائية المنتقاة، والدالة عن تحول المجتمع إلى تقني صناعي، برغم عراقيل وصعوبات الانتقال..

إن رواية «الجنقو: مسامير الأرض»، وبقدر ما تعري الاجتماعي وتفضحه، وبالتالي تكشف عن تناقضاته وتباين مستويات الوعي والإدراك، فإنها على السواء تستحضر السياسي متجسداً في الحروب الأهلية وغيرها: (السودان/ إثيوبيا/ إريتريا) وهو ما يشكل عائقاً مضاعفاً يجابه فكرة التحول والتقدم بغاية إرساء بنية اجتماعية متماسكة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً..

يبقى القول بأن تجربة الروائي السوداني «عبد العزيز بركة ساكن»، تمثل

وبقوة إضافة للميراث الروائي الذي أرسى قواعده كل من: الطيب صالح، أمير تاج السر وطارق الطيب، وغيرهم ممن لم يتح الظرف التعرف على تجاربهم الرائدة.. والواقع أن اكتمال التصور النقدي لا يمكن أن يتأتى إلا بالإحاطة الكلية بالمتن الروائي المبدع من طرف عبد العزيز بركة ساكن../ ..

نص الحوار:

- كيف انبثقت فكرة إنجاز رواية عن الجنقو؟

في العام 2004م ذهبت في رحلة قصيرة إلى قرية صغيرة على الحدود الإثيوبية السودانية تسمى ود الحليو، وهنالك لأول مرة أنتبه إلى الجنقو، ولو إنني أعرفهم منذ صباي الباكر وكثير من أفراد عائلتي منهم. وعندما غادرت القرية إلى أول مدينة إثيوبية على الحدود وهي الحَمَرةَ حدثتني امرأة عن شجرة يسميها الناس اسماً غريباً، وهي «شجرة الموت»، وتدلل بـ«فارقنا أعز الناس»، يذهب إليها «الجنقوجوراي» طواعية عندما يفقد الأمل في الحياة، أو تأخذه إليها صاحبة المنزل التي يقيم عندها عندما يمرض ويصبح عاطلاً عن العمل ودفع تكاليف إعاشته. يقوم أصحابه بإطعامه ومَدِّه بالمكيفات إلى أن يدركه الموت. وهو عادة لا يقيم كثيراً في ظل هذه الشجرة ولا يعود حياً منها أبداً.

فأخذت أفكر بجدية في حياة الجنقو، في مصائرهم، في دورهم الاجتماعي والاقتصادي، في الظلم الذي يحيق بهم من قبل أرباب العمل، في المباهج الصغيرة التي تبقيهم على صلة بالحياة، في جماليات تلك المباهج، في علاقتهم بالأرض، بالمرأة، بالخرافة، عن التحولات الاجتماعية والثقافية التي تحدث

في المكان وتؤثر على حياتهم وفرص العمل. وبدأت أتردد على المكان، ثم أخذت أكتب رواية الجنقو مسامير الأرض، والاسم مأخوذ من مقولة مشهورة لهم، فعندما تدور الخمر برؤسهم يهتفون: «نحن الجنقو مسامير الأرض».

- من هذا المنطق، هل تراهم الرواية على فكرة التحول من مجتمع زراعي متخلف إلى تقني يساير التحولات العلمية والمعلوماتية؟.

بالطبع، ولكن كان هذا المجتمع المتخلف يعرف كيف يدير شؤونه ويمتلك الآلية البسيطة التي تجعله ينمو ولو ببطء، ولكن تَدَخُّل البنك واستجلاب الآلات الزراعية الحديثة وشركة الاتصالات والوافدون المثقفون من المدن الكبيرة، بدأ ينقل المجتمع نقلة سريعة غير موفقة وعجلة، أضرت بمصالح الجنقو «هم العمال الموسميون» والفئات المجتمعية التي تعيش عليهم ومن ضمنها كبار المزارعين، وبدأت في إنتاج نمط سلوك معقد وغير معتاد، فالرواية لا ترفض التحولات التقنية والمعلوماتية ولكنها تثير أسئلة حول علاقتها بمجتمع الجنقو، هل تمثل لديهم أدوات استغلال وقهر أم أدوات تقدم وازدهار؟

- لكن لا يمكن القول بأننا أمام رواية سيرة ذاتية، وفق الوارد في ختام الرواية.

هي ليست رواية سيرة ذاتية، ولكني اتخذت وسيلة سردية تجعل الرواية كما لو أنها رواية سيرة ذاتية، ومن ذلك عدم ذكر اسم الراوي واسم

صديقه حيث تسهل إحالته إلى الكاتب شخصياً. اعتماد المدينة المنطقة التي عشت وأعيش بها الآن مسرحاً للرواية بما في ذلك عمل والدي بالسجون واستخدام أسماء أصحابي وأسماء لمدن وقرى وغابات ومزارع حقيقية على ذات مواقعها الجغرافية. وما أشرت إليه أنت أيضاً في نهاية الرواية. وهذا الأسلوب يعطي الرواية روحاً حية وصدقاً فنياً عالياً، أي أنه يُثري العمل، ولو أنه كثيراً ما يُورِّط الكاتب في تهمة أنه ذات الفاعل في العمل الفني. هنا أستعير آليات كتابة السيرة الذاتية لكتابة العمل الروائي التخيلي، وفي ذات الإطار يفسر استخدام الحوار الذي هو أصلاً أداة مسرح والتصوير من السينما والفن التشكيلي وهكذا.

- موضوعياً لقد جاء بناء الرواية منطقياً ومحكماً، إلا أن الحكاية تشغلك كثيراً، على حساب تقنية الكتابة الروائية.

الحكاية هي الركيزة الأساسية لهذه الرواية، وتنهض عليها تقنيات السرد الأخرى، وتقنية الحكاية في الرواية مستقاة من الطريقة التي يحكي بها الجنقو عادة في أمسياتهم ومجالسهم العامرة أثناء ساعات العمل أو بعد الدوام اليومي الشاق أو في مجالس الندامة، وقد لاحظت أنهم يحبون أن يحكوا ولا تجد رجلاً أو امرأة لا تجيد هذا الفن، والشيء الآخر كل فرد منهم يرى في نفسه البطل الأوحد للمجلس وهو بالتالي راوٍ أساسي، لذا فإنك في هذه الرواية تجد رواة كثراً، كلٌّ يحكي بطريقته، ود أمونة، الصافية، الصديق الآخر، المسلاتي، أداليا دانيال وغيرهم إلى جانب الراوي. ففكرة كتابة رواية عن مجتمع كهذا يحتفي بالحكاية لابد أن يكون له أثرهُ الواضح، وأن يستفاد

منه في كتابة تشبه المجتمع وخصوصيته. وعلى الرغم من ذلك أظنني قد عملت في الشكل والبنية الفنية بمستوى أو بآخر.

- يمكن للمتلقي المتمكن الوقوف على مستويين لغويين في الجنقو، مستوى حكائي يجسد صورة مجتمع زراعي متخلف، ومستوى سردي يعكس أفق التحول نحو مجتمع تقني وعلمي، ترى أتوافق هذا التصور؟

اللغة كانت همي الشاغل في هذه الرواية، لأنه كان عليَّ أن أستخدم في الحوار اللغة التي تخص كل شخص على حدة، وتحمل بين طياتها خلفيته الاجتماعية مستواه التعليمي وأيضاً المنطقة التي جاء منها، حيث أن اللغة لا تعمل أبداً كوسيط محايد فهي، كما قال عنها كارل ماركس، «حَمَّالة للقيم». فالجنقو جاءوا من كل أنحاء السودان وهذا يعني أنهم يتحدثون أكثر من مائة لغة أم، وعشرات اللهجات الدارجة القائمة على اللغة العربية، وهنالك المصطلح الأجنبي الوافد مع دخول التكنولوجيا الحديثة، الآلة والمثقفين المنبتين الذين تخرجوا من الجامعات وجربوا الحياة في مجتمعات كثيرة متفرقة قبل أن يأتوا إلى موقع السرد. أنا لا أستطيع أن أعكس كل ذلك في رواية واحدة ولا مائة رواية، ولكني كنت أبحث عن الحد الأدنى الذي يجعل كل شخصية لها ما يميزها والنقاط المشتركة بينها أيضاً. على سبيل المثال، عندما تقول شخصيةٌ لشخصيةٍ أخرى: إنت ماكْ راجل؟ أو: إنت ما راجل. أو: إنت مُو راجل. أو: إنت مش راجل. أو: الست أنت برجل؟ كل جملة من هذه الجمل تشير إلى الخلفية الإثنية والجغرافية للقائل، وهذا يجب ألا يُهمل

في بنية رواية سودانية أو في رواية دولة متعددة اللغات والإثنيَّات، وهو من جانب آخر معالجة سردية لمشكلة الهوية التي أورثتنا الحروبات الدائمة. هذا من جانب، ومن الجانب الآخر، عليَّ أيضاً أن أميِّز بين لغتين؛ لغة السرد وهي المطية الجمالية للفكرة، ولغة قول الفكرة طالما كان القول يتم عن طريق جمهرة الشخصيات بالرواية، من خلال الحوارات التي تجريها والأفعال التي تقوم بها، أو بصورة عامة بنية الشخصية في الرواية زائداً الشكل الفني.

- هل ترى في تجربتك من منطلق كونها تعكس امتداداً للأثر الذي اختطه رائد الرواية العربية الطيب صالح؟

هذا أثر كبير وورثة تضعنا أمام تحدٍّ إنساني وجمالي. وتجربتي المتواضعة تعمل على اختلاق رواية يمكن أن يطلق عليها رواية سودانية، مستفيداً من طرائق النسق السردي المحلي، التنوع اللغوي واللاتيني والمكاني في السودان.

- ختاماً، كيف تفسر أن روايتك أحرزت جائزة الطيب صالح وهو اعتراف وتكريم له قوته ودلالته، ليتم منعها من التداول لاحقاً؟

هذان شيآن في السودان، مختلفان. أن تنال جائزة وأن تمنع من النشر. وذلك لعدم وجود مؤسسات تُعنى بالشأن الأدبي ويكون لها القول الفصل فيه. فتترك المسألة لأهواء الأفراد وقيمهم الخاصة وميولاتهم الشخصية وهي ليست بخالية عن الأغراض مثل: الغيرة الأدبية.

صاحب «ثلاثية البلاد الكبيرة» عبد العزيز ساكن: رواياتي صرخة مدوية ضد الحروب والقتل [1]

الرياض - عبد الحي شاهين [2]

يحكي الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن في أعماله عن المنسيين والمهمشين في المجتمع، فهؤلاء هم الذين يعرفهم جيداً كما يقول ومن بينهم يختار أبطال رواياته ويعلنهم «فرساناً للحياة»، ومن واقعهم ومآسيهم ينسج حكاياته في لغة دارجة لا تقربها الفصحى إلا قليلاً. حيث المنسيين والمهمشين، إنه يرى في عمله ذاك صرخة ضد الحرب والقتل، وضد محاولات فرض رؤية أحادية لمجتمع سمته التعدد والاختلاف.

- كيف كانت خطاك الأولى في عالم الرواية، وهل جربت أصنافاً إبداعية أخرى قبل أن ترسو بك سفن الرواية؟

كتبت روايات كثيرة في أزمنة مبكرة من حياتي، لكنها لم تكمن سوى تمارين كان لابد منها لكي أكتب بصورة احترافية، وأول رواية كتبتها في حياتي عندما كنت تلميذاً صغيراً بالمدرسة المتوسطة، وحينها عمري كان

(1) نشر هذا الحوار بصحيفة الشبيبة العمانية بتاريخ 8 يوليو 2012.
(2) صحفي سوداني يقيم في السعودية.

حوالي 14 عاماً، وكنت متأثراً بقصص الرعب والخوف لإدجار آلان بُو، وألف ليلة وليلة، وقصص كامل كيلاني، معاً مع الكتابات الرومانسية لإحسان عبد القدوس، وبعض الترجمات الشعبية لأميل زولا وفكتور هوجو وشارلس دكنز، وكل ما يمكن أن يتحصل عليه قارئ صغير نهم في مكتبة قروية، أو كتب تداولها الشباب أو أتى بها البعض من المدينة، كان اسم الرواية تحت النهر، تحكي عن طفل اختطفته جنية وذهبت به لأسرتها تحت نهر «سيتيت»، وهو النهر الذي يحيط بخاصرة قريتنا «خشم القربة» بشرق السودان، ودخل في مغامرات كثيرة مرعبة ومثيرة، قبل أن يقتنع الجن بطرده من مدينتهم إلى قريته مرة أخرى. أول رواية ناضجة كتبتها كانت «زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة»، ثم «الطواحين»، ثم «رماد الماء»، وأطلقت على هذه الروايات اسم «ثلاثية البلاد الكبيرة». ولديَّ بعد ذلك رواية «الجنقو مسامير الأرض»، ورواية «العاشق البدوي»، ثم روايتان تحت النشر وهما، «مسيح دارفور» و«ذاكرة الخندريس». وكتبت القصة القصيرة، ونشرتها في وسائط عربية وعالمية كثيرة، ولدي منها ثلاث مجموعات قصصية منشورة الآن، وهي «على هامش الأرصفة» و«امرأة من كمبو كديس»، و«موسيقى العظم». أحياناً أكتب المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد، كما أنني أحاول كتابة المقالة الأدبية، حيث أعمل كاتباً حراً لدى «الجزيرة نت»، وأكتب قليلاً جداً في النقد الأدبي.

- إلى أي حد شكلت طفولتك نصوصك الروائية إذ دائماً ما توصف فترة الطفولة بأنها مخزن وكنز للحكايات؟

يمكنني القول، إنني صنيعة طفولة ثرية وغنية، وهي إلى اليوم ترفدني بالحكايات والقصص والخيال الطلق، وكثيراً ما أرى نفسي طفلاً كبيراً يعبث في الأوراق بالحبر واللغة وبعض الجنون.

نشأت في بيئة تحتفي بالغرائب، ولا يمر أسبوع أو شهر إلا ويتداول الناس حكاية مدهشة حدثت للبعض، لا يهم كثيراً أنها حدثت فعلاً، ولكن أهم ما فيها أنهم يصدقونها، ويحكونها كما لو أنهم كانوا شهوداً عليها، ومنها حكايات تفوق الخيال، وقد تدخل الرعب في نفوس الأطفال الذين يضيفون إليها من تخيلاتهم الخصبة الكثير، كما أن وجودي مع جدي وجدتي اللذان يحملان تراثاً شفهياً عظيماً تنقَّلا به آلاف الأميال وعَبَرا به الغابات والصحاري والجبال، لسنوات طويلة، إلى أن استقر بهما المقام في إثيوبيا ثم كسلا ثم خشم القربة.

- عناوين رواياتك مغرقة في الدارجة السودانية للحد التي تجعل حتى العارفين بهذه الدارجة غير قادرين على استيعاب كنهها ومراميها، مثال «الجنقو» أو «كمبو كديس»؟.

ما كان لديَّ خيار آخر في اختيار هذين العنوانين، والفضل في عنوان الجنقو مسامير الأرض يرجع لأستاذي وصديقي الشاعر كمال الجزولي، الذي قرأ الرواية وهي مخطوطة، وكان عنوانها «مسامير الأرض»، وسميتها أيضاً «عُرس الطين» في حيوات لها سابقة، وسميتها أيضاً «الجنقو»، ولكنه أصر على اسم «الجنقو مسامير الأرض» كاملاً، وأعجبتني الفكرة

بعد ذلك، ولكن كل أعمالي الأخرى، لديها أسماء فصيحة وواضحة.

أما «امرأة من كمبو كديس»، أعترف أنها موغلة في المحلية كعنوان، و«كمبو كديس» هو حي صغير في مدينتنا «خشم القربة» بشرق السودان، وسُمي على رجل شديد الشبه بالقط وهو المرحوم «مصطفى كديس»، أمه فاطمة بنت الإمام، هي أول من سكن تلك البقعة من الأرض، و«كديس» بالعامية السودانية تعني القط، و«كمبو» تعني حلة أو حي أو وحدة سكنية عمالية صغيرة.

لدي أمل كبير في أن يعتاد القارئ العربي على العامية السودانية، المسألة مسألة وقت لا أكثر.

- أيضاً يلاحظ أن الشخصيات في رواياتك هي من عمق المنسيين في المجتمع؟.

هؤلاء الأبطال هم الذين أعرفهم جيداً، أقصد المنسيين الذين على قارعة الحياة، ولا يمكن أن ينتبه إليهم شخص يومي، ولا تذكرهم نشرة أخبار، أو توضع صورهم في مجلة إلا من أجل التشهير بهم، أو يُسمع صوتهم خارج ذواتهم الحزينة، إنهم الذين ينتظرونني طويلاً لكي أرسمهم على الورق، وأظلل أغنياتهم بالحبر، وأعلنهم على الملأ فرساناً للحياة، إنهم أهلي وعشيرتي، جيراني وأصدقاء طفولتي، إنهم إياي بأسماء مختلفة، وسحنات عدة.

في راوية (رماد الماء)، (الجنقو.. مسامير الأرض) إضافة إلى قصصك الكثيرة المبثوثة هنا وهناك، ثمة خطاب احتجاجي

لا تخطئه العين ضد الحروب والهدم والقتل والتسلط.. هل ذلك نتاج تجارب كنت قريباً منها، أم أن واقع السوداني الحالي هو محرضك لصوغ هذه الاحتجاجات؟.

تجربتي مع الحروب في السودان كانت تجارب مباشرة، فأبي كان جندياً ثم شرطياً، ومن أسرتنا عشرات المجندين بالجيش، وقد خاضوا مئات المعارك نيابة عن السياسيين في الخرطوم، وبعضهم قُتل وبعضهم يعيش بإعاقة دائمة، وبعضهم مازال يستحم بشظايا المدافع ويتكحل بدم الرصاص، وعملت أنا أيضاً مدرباً للجيوش الإفريقية التي كانت بدارفور لحفظ السلام ثم للجيش السوداني ولبعض الثوار المقاتلين أيضاً، وذلك في مجال حقوق الإنسان وقانون الحرب «القانون الإنساني الدولي» والعنف ضد المرأة والأطفال، بالإضافة إلى قانون القوات المسلحة السودانية.

كما أن الحرب في السودان تعتبر أطول حرب في العالم الحديث، حيث إنها تشتعل منذ العام 1955، أي قبل استقلال السودان بعام كامل، قتل فيها في الجنوب ودارفور والنيل الأزرق وكردفان وشرق السودان، ما لا يقل عن 4 ملايين نسمة، وشُرِّد الملايين، لا يمكن إطلاقاً أن أمر على هذه الحرب ولا يعنيني أمرها في شيء، أو كأنها تدور في كوكب افتراضي بعيداً عن الأرض: صرختُ في وجهها، وسأصرخ في وجهها، وسأظل صارخاً إلى أن تستحي مني وتموت، أو تنفد صرختي وأموت.

- هل تكتب بخلفية آيديولوجية معينة؟.

بالتأكيد لا، ولكن كتاباتي تمثل وجهة نظر تخصني، تحمل رؤيتي ككاتب للحياة وتفاسيري المربكة أحياناً للعالم وظنوني فيما حولي.

- توظيف الأمثال الشعبية والمأثورات التقليدية في نتاجك الأدبي، هل هو بقية من أثر حسن تركته فيك المدن الطرفية البعيدة؟.

ما زلت أقيم بالمدن الطرفية، وكان لوقت قريب بيتي بمدينة الكرمك بالنيل الأزرق قبل أن تشتعل فيها الحرب وتدمر كل منقولاته وأُشرَّد في بلاد الله الواسعة، ورثت الكثير عن جدي وجدتي ووالدتي، حيث لا يخلو حوار أُسَري من مثل أو مثلين، المدن الطرفية البعيدة: هي المكان القريب إلى نفسي.

- المزج بين الفصحى والعامية هل خدمك كروائي ووسع من دائرة من يقرؤون لك، أم تراه حصرك محلياً فقط؟.

الكتابة بالفصحى أسهل بكثير من الكتابة بالعامية، فالفصحى لغة واحدة مسطحة ومستقيمة جداً، ويصعب وضعها في مستويات، كما أنها ليست لغة المعايشة اليومية في السودان ولا أيضاً في أي قطر عربي؛ فلكل الأقطار العربية لهجاتها العامية وهي بمستويات مختلفة وفقاً للجغرافيا، أو وفقاً للتكوين القبلي أو الإثني، أو وفقاً لنوع العمل أو طرائق الحياة، بل توجد كلمات وجمل عامية تخص النساء وأخرى تخص الرجال، وللأطفال لغتهم أيضاً؛ فاللهجات العامية أكثر ثراءً من اللغة العربية الفصحى عندما نتحدث عن السرد والحكاية وبناء الشخصيات، فلا يمكن أن تبني

شخصية بناءً فنياً منطقياً جميلاً، بغير أن يكون ضمن ذلك البناء اللغة التي تتحدث بها الشخصية، فلا يمكن لحمال أن يتحدث كأستاذ لغة في القرون الوسطى. فأنا مع الرأي الذي يعمل على استخدام اللهجات العامية في الحوار وأن يكون المتن بالفصحى.

- هل ترى أن الاستغراق في المحلية تساعد الروائي في نقله إلى العالمية، وهل نموذج الطيب صالح قابل دائماً للتكرار؟. (أعمال الطيب كانت محلية بحتة).

ليس الطيب صالح وحده، بل هنالك نجيب محفوظ وماركيز وفارغاس يوسا وشنوا أشيبي وولي سونكا وغالبية الكتاب؛ فالسرد ينهض على المخيلة التي تأخذ إلهامها من الذاكرة، أي إنها عملية مَخْيَلَة للذاكرة، والخيال عملية مادية بحتة، وعقلانية أيضاً وبه منطق أقوى من منطق الواقع؛ لأنه سيقنع القارئ أن تلك العملية ليست سوى الواقع نفسه، فالكاتب ابن بيئته، وهذه البيئة هي مطيته لخارجها، وأداته أيضاً.

- إلى أيّ مدى استفدت من التنقل بين أرجاء السودان البعيدة عن المركز (العاصمة الخرطوم) في إثراء عالمك الروائي؟ وهل الأرياف قادرة دائماً على مدّ الروائي بشخوص وأحداث أكثر من العواصم والحضر؟.

كما تقول فرجينيا وولف، «إن كل المواضيع تصلح أن تكون رواية»، والمواضيع متوفرة في المدينة كما هي متوفرة بالريف، والمدينة أكثر غنى من الريف، نسبة لتعقد الحياة فيها ونمط الحداثة والتنوع الإثني والاجتماعي

بها، أنا أحب السفر، بل نادراً ما أكون مستقراً في مكان ما، وأسافر بكل الوسائل الممكنة والمتاحة، وأفضل البر، ونشأتي في مدن وقرى على الحدود الدولية الإثيوبية والإرترية، أثرى قاموسي اللغوي والثقافي، ووسع مداركي بالآخر منذ عمر مبكر، ونبهني للتنوع والتفاعل معه والتسامح أيضاً، وصبغ رواياتي وقصصي بصبغة شرق السودان.

الإقامة في الأرياف، وفرت لي الزمن والهدوء والجو الملائم للكتابة والقراءة، حيث إن المدينة تسلبكَ كل ذلك وتجعل من الشخص آلة لليومي، المدن مطحنة المبدعين.

- برغم الصراعات الدموية المتطاولة التي يعايشها السودان إلا أن المتابع يلاحظ بوضوح تقاعس المبدعين عن عكس هذه المآسي في إبداعاتهم رواية أو قصة أو شعر.. هل هناك عمل أدبي وثق (أدبياً) للحرب بين الشمال والجنوب وما خلَّفته من مآسي؟.

بعض المبدعين السودانيين ما سمعوا بتلك الحروب إلى الآن، أو أنهم يعتبرونها حروباً لا تخصهم، أو أنهم لا يريدون تلويث نقاء أقلامهم وطهارتها بدنس الحرب، فالحروب تدور في الأرياف والهوامش البعيدة جداً عن الخرطوم، ولا يعكس إعلام الدولة منها إلا اليسير، الذين يحسون بالحرب ويتألمون منها، وهي تقتلهم وتشردهم وتغتصبهم، وتأكل أطفالهم، هم سكان الأرياف، فيحتاج الأمر لوعي عميق بذلك ومعايشة.

- في رأيك إلى أي درجة تضع القيم التي يحاول المجتمع

أن يلتحم بها ويجعلها عنواناً له، قيوداً على حرية الكاتب ليدون ما قد يراه ويعايشه من قيم أخرى متوارية لا يحب مجتمعه الإشارة إليها؟ (أشرت إلى ذلك في مقالة لك بعنوان «محنة الكاتب السوداني»).

في السودان لا يوجد مجتمع واحد، ولا ثقافة واحدة ولا شعب واحد، فهذا يعطي الكاتب حرية كبيرة في أن يتمثل القيم والمثل التي ترضيه هو لا أكثر؛ ففي كثير من الأحيان ما تجده خيراً ومباركاً ومحبباً لدى شعب من الشعوب السودانية، قد يكون مكروهاً ومحرماً وملعوناً عند شعب آخر، سأضرب مثالين: في الخرطوم وكثير من مدن السودان يمكنك أن تتمشى أنت وزوجتك وبناتك في الشارع نهاراً جهاراً، هذا السلوك البسيط جداً والطبيعي، قد يؤدي إلى قتلك من قبل أهل زوجتك إذا فعلته وأنت في بعض قرى شرق السودان شمال مدينة كسلا، بل على الرجل ألا يدخل بيته إلا في جنح الظلام.

في مجتمع زرته، المرأة تترك صدرها دون غطاء أي عارياً، وتنطلق نهداها لتعانقا الريح والشمس، وإذا تمشت هذه السيدة الجميلة الفاضلة الملتزمة بقيم وعادات مجتمعها، في شوارع الخرطوم كما تتمشى في قريتها، فإنها ستُجلد أربعين جلدة ويشهد عذابها كل سكان الخرطوم أجمعين.

بالتالي أي حديث عن قيم وأخلاق «الشعب» السوداني ليس سوى خطاب سياسي باهت ومكشوف، ليس هنالك شعب سوداني بل: شعوب سودانية.

- في السودان.. لمن يكتب الروائي والقاص، وما هي همومه وهواجسه؟.

هموم الكتابة كثيرة، أهمها الحريات، حيث إنها معدومة تماماً في ظل قانون المصنفات الأدبية والفنية، على الكاتب أن يكتب وفقاً لشروط وقواعد محددة باسم القانون، وهذا ضد طبيعة الفن وضد الطبيعة الإنسانية بصورة عامة ومخالف للميثاق العالمي لحقوق الإنسان.

والمشكلة الأخرى هي مشكلة النشر، وعلى الرغم من الناشرين الوطنيّين قد اكتسبوا خبرات كبيرة في مسألة جودة المنشور وتقنية الكتاب بصفة عامة، إلا أن مسألة الحقوق مازالت تحتاج إلى مراجعات، أما النشر خارج السودان فكثير من الناشرين يطلبون نقوداً من المؤلفين بحجة أنَّ سوق الكتاب في كساد، وهنالك مشكلة «الناشر الشبح»، وقد عانيت أنا منه كثيراً، ويقوم الناشر الشبح بطباعة أو إعادة طباعة وتصوير ونشر الكتب بدون أي إذن أو حقوق للمؤلف أو الناشر الأصلي، ويغرق السوق تماماً بالكتب ذات المبيعات العالية بأسعار زهيدة، ويستحيل معرفة اسمه أو عنوانه أو أية تفاصيل تدل عليه.

يكتب الروائي، كما يقول صديقي د. طارق الطيب: لمن يقرأ.

ولكن في السودان حيث تنتشر الأمية، فإننا نكتب أيضاً لمن بيده أدوات التغيير، الذين يقرؤون ويتعاطفون ويقومون بفعل إيجابي، يظهر في صورة سياسات أو عمل طوعي أو رسمي، على سبيل المثال: البحوث التي كتبت عن شريحة «الجنقو» بعد أن نشرت رواية «الجنقو.. مسامير

الأرض»، لم تكتب عن هذه الشريحة منذ نشأتها.

- كيف تفسر المناوئة التي تجدها كتبك من قبل الجهات المختصة بالنشر والفسح في السودان؟.

على مر الأيام أثبتت هذه المناوئة فشلها وإفلاسها، ولم تستطع أن تمنع كتابتي من المضي قدماً، ولم تستطع أن تجهض مشروعي الأدبي، وما زلت أكتب وأنشر وأعيش بالطريقة التي أحبها، فلا تستطيع قوانين العالم كله سجن كتاب أو فكرة.

هذه العقليات عفى عليها الزمن، فليبارك الله في السيد الإنترنت والميثاق العالمي لحقوق الإنسان، وطالما كانت هنالك دول تؤمن بحرية النشر، مثل مصر وغيرها من دول العالم، فباستطاعتي أن أنشر كتبي وأن أقول كلمتي.

الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن: لسنا صومعة

– قراء والطيب صالح ليس سقفاً لنا! [1]

حوار: عبد المنعم الشنتوف [2]

يعتبر الروائي والقاص السوداني عبد العزيز بركة ساكن واحداً من العلامات المتميزة في الأدب السوداني الحديث. ويأتي تميز الرجل من القوة التعبيرية التي اتسم بها منجزه النصي والتي تهم مستويي الشكل والمضمون..

اعتمد الكاتب في مختلف تحققاته النصية شرط الحرية في التعاطي مع الموضوعات التي ترتبط عضوياً بالسياق السوداني بمختلف تجلياته، وكان من جراء ذلك أن حُظرت أغلب أعماله من لدن الرقيب السوداني خصوصاً، والمتمثل في المجلس الاتحادي للمصنفات الفنية والأدبية عموماً. نتمثل من خلال القراءة العميقة لأعماله والتي نذكر من بينها ثلاثيته الرائعة: «الطواحين» و«رماد الماء» و«زوج امرأة الرصاص وابنته

(1) نشر هذا الحوار بصحيفة القدس العربي اللندنية بتاريخ 8 مايو 2012.
(2) صحفي مغربي يقيم في بلجيكا.

الجميلة»، علاوة على مجاميعه القصصية «امرأة من كمبو كديس» و«على هامش الأرصفة».

يأتي هذا الحوار الإشكالي مع الكاتب بمناسبة الندوة العلمية الدولية التي تنظمها شعبة الدراسات العربية بالجامعة الحرة لبروكسل حول «تمثيلات الحرب الأهلية في الأدب السوداني» في الفترة الممتدة بين 22 و24 مارس 2012م، وتشكل فرصةً للاقتراب من العوالم الممكنة لهذا الكاتب الاستثنائي الذي تمكن من اختراق مناطق الظل والعتمة في المجتمع السوداني.

- هل تمكنت التجارب والحساسيات الجديدة في الأدب السوداني بمختلف أشكاله التعبيرية من الخروج به من حالة الهامش التي عانى منها طويلاً بسبب الهيمنة التي مارستها المراكز الثقافية الكبرى في مصر ولبنان والعراق؟ هل تمكن هذا الأدب الذي يزخر بالكثير من التحققات النصية الجميلة من الخروج من معطف الطيب صالح؟

للسؤال جانبان، الجانب الأول منه أستطيع أن تكون إجابتي لحد ما، فمركزية المشرق العربي يصعب الانفلات منها، أولاً لارتباط تاريخي دجن مقولات كبيرة أخذها الناس مأخذ المسلمات دون أية حوارات عميقة، فجعلت من السودان صومعة قراء: مصر تكتب بيروت تطبع السودان يقرأ، ولا أدري كيف كان ينظر هذا المركز إلى المغرب العربي، الذي يغوص عميقاً في الفلسفة والفكر. ما عاد السودان يقرأ فحسب،

بل يفكر ويكتب، وربما يطبع في المستقبل، فتحققت الآن كتابات متنوعة في شتى ضروب الثقافة، ففي جانب الفكر والفلسفة هنالك الشهيد محمود محمد طه، الذي نظر لما أطلق عليه «الرسالة الثانية من الإسلام»، وكتب كتباً كثيرة وقيمة وعميقة دعماً لفكرته وأهمها كتاب الرسالة الثانية وكتاب رسالة الصلاة، وقد قدم روحه فداءً لفكره، وفي جانب القصة القصيرة والرواية توجد أسماء قدمت الكثير الجيد المتميز، مثل إبراهيم إسحق زينب بليل وبثينة خضر مكي وبشرى الفاضل ومبارك الصادق ومن الأجيال الجديدة منصور الصويم وأحمد الملك وأمير تاج السر واستيلا قايتانو، رانيا مأمون وهشام آدم، وفي جانب الشعر هنالك عالم عباس محمد نور، كمال الجزولي، عبد الله شابو، نجلاء عثمان التوم، وفي مجال النقد محمد الربيع والصاوي وهاشم ميرغني وأحمد الصادق وصلاح النعمان وغيرهم وغيرهم، ولكن المشكلة هنا أن المبدع السوداني لا يعرف كيف يسوق نفسه لتواضعٍ تَعَلَّمه من المتصوفة والصوفية التي تتوغل عميقاً في الثقافات السودانية وشعوبها، والشيء الآخر أن الدولة لا تقوم بواجبها القومي تجاه مبدعيها وتسويقهم داخلياً وخارجياً بل تصبح الحكومات السودانية المتعاقبة أكبر عائق أمام انتشار الأدب والمعرفة السودانيين، وتستخدم في ذلك أقصى درجات العنف: القتل والسجن والمصادرة أو التجاهل. وتبدع في ابتكار القوانين المقيدة لحركة الإبداع والمبدعين: فكيف الخروج من الهامش دون دعم مؤسسة الدولة، ومع تكبيلها لحركة الإبداع والفكر وحريتهما.

أما الجانب الآخر من السؤال، فإجابته نعم، بل الكثيرون لم يدخلوا معطف الطيب صالح في الأصل، الذين تربوا على مدارس كتابية مختلفة، ونشأوا في بيئات غير بيئته، واختلفت نظرتهم للعالم عنه، وأعتبر نفسي أحد هؤلاء الذين لم يكن الطيب صالح عليه الرحمة سقفاً لكتابتي، وذلك مع بالغ احترامي وتقديري له، ولما قدمه للعالم من أعمال عظيمة، ويندرج تحت ذلك الروائي إبراهيم إسحق وأمير تاج السر وغيرهم، بل حتى الروائي الكبير عيسى الحلو الذي أطلق مقولة «الطيب صالح سقف الرواية السودانية» لم يكن الطيب صالح سقفاً له، والغريب في الأمر أن الطيب صالح نفسه لم ير في نفسه ذلك، لقد كان طيباً ومتواضعاً ومتسامحاً جداً. وأرى أن المشكلة هي الإعلام العربي الكسول الذي لا يكلف نفسه جهد المغامرة والبحث، كما أن النقد أيضاً غالباً ما يكتفي بما يتوفر لديه من تحققات، كبار النقاد العرب ما سمعوا بروائي سوداني اسمه إبراهيم إسحق إبراهيم؟ فعلى الآخرين - النقاد والمثقفين في المشرق والمغرب- أن يخرجوا هم من معطف الطيب صالح لينظروا للتحققات الجميلة الأخرى، ولقد بدأ هذا يحدث بالفعل.

- يهمني في هذا الخصوص أن أقترب بك من خاصية رئيسة تسم الأدب السوداني وتتمثل في نزوعه صوب التمثيل لهذه المراوحة بين الانتماء إلى العروبة والإسلام والانفتاح على العمق الأفريقي. ثمة هذه الهجنة، أي المزيج بالمفهوم الإيجابي التي وجدت سبيلها إلى أعمال العديد من الكتاب

من عيار رانيا مأمون وستيلا قايتانو وأحمد الملك وعبد العزيز بركة ساكن وهشام آدم وآخرين.. كيف يمكن أن تسلط الضوء على هذه الخاصية؟

هذا ما يسميه السودانيون هذه الأيام ومنذ عقود مضت جدل الهُوية، وهي مسألة شائكة في السودان هذا البلد الذي تكون أصلاً من هجرات عربية وبربرية وإثيوبية بل أوربية وآسيوية أيضاً، ومرت به كثير من الديانات مثل اليهودية والمسيحية والإسلام، وكان موطناً أصيلاً لبعض الديانات الإفريقية والممارسات الطقسية الشعبية، وتمازج وتقاطع وانصهر وتنافر وتآلف كل ذلك في هذا المكان الشاسع الذي سُمي بالسودان، حدث ذلك منذ قرون كثيرة وما زال باب الهجرات مفتوحاً، وبابا الصراع والتآلف منفتحين، وهذا الشيء كان له أثر كبير على السياسي والاجتماعي والثقافي بالسودان، ورمى ظلاله على إبداع المبدعين من رواية وقصة وشعر، البعض تمثل في التزامه بالهوية العربية الإسلامية وتبناها ودافع عنها، مثل الطيب صالح والروائي عيسى الحلو وإبراهيم إسحق إبراهيم والمفكر البروفيسور عبد الله الطيب وغيرهم، وتمسك الآخر بهوية إفريقية مثل المرحوم النور عثمان أبكر، وفرانسيس دينق، استيلا قايتانو، والشاعر الفيتوري، كما أن البعض تعلق بالوسط حيث تمثلوا العنصرين العربي والإفريقي، الشاعر كمال الجزولي الشاعر عالم عباس محمد نور والشاعر محمد المكي إبراهيم، وآخرون، بالنسبة لي الأمر في غاية الإرباك، فأصنف نفسي: كاتب سوداني يكتب باللغة العربية، أي أنني مزيج من

كل ما وصلني من ديانات إفريقية أو إبراهيمية، وهندوسية وفرعونية ونوبية قديمة، كجور وسحر وممارسات طقوسية، وكل من شابه دمي من مهاجرين زنوج ونوبا وبجا وبربر وعرب وأحباش، وغيرهم من الكوشيين، والذين قد نسوا أصولهم ومن تناساه، أقصد زوبعة من الهويات المتناقضة والمتآلفة، أضف إلى ذلك كتباً ورقصات وأغنيات وسفرا وأنبياء وسحرة وحجاجاً وموهومين ومهووسين، وأولياء لله مجهولين مثل جدي برمبجيل، أضف إلى ذلك ألسنة ولغات كثيرة أسمعها يومياً وتدور في ذهني منها كلمات كثيرة كل لحظة، واللغة كما هو معروف عنها عنصر غير محايد في معادلة الهوية، لا تتخلى عن القيم التي بها أو تكل من نقلها. هذه هي هويتي وكتابتي، فأنا لست عربياً ولست بربرياً ولست أوربياً ولست حبشياً ويعني أنني كل ذلك، وكل دين وكل معتقد وممارسة، أظن أن الأمر أصبح واضحاً الآن، أو شائكاً جداً. يمكن تلخيص ذلك في هذا التوصيف: شخصٌ من السودان، يكتب باللغة العربية. واللغة في هذا المستوى ليست خياراً أو اختياراً، كما أن مكونات هويتي الأخرى ليست خياراً أو اختياراً، فما كان باختياري هو كيف أُحدِّد رؤيتي للعالم وأختار من أكون وكيف، وأن أمتلك الشجاعة التي تمكنني من تحقيق ذلك.

أريد أن أقول، إن كل ما ذكرت، يدور بخلد كثير من الكتاب السودانيين، فعندما يكتبون عليهم قبل أن يلمسوا أقلامهم تحديد موقف من كل شيء، وهي أسئلة إجبارية يواجهونها يومياً: لمن سيكتبون، بأي لغة، ما أسماء أبطالهم، أين هي مسارح حكاياتهم، ما هي نظرتهم للعالم،

من هم، من الآخر، بل ما الشعر، ولا أظن أن هنالك إجابات سهلة لكل ذلك أو بعضه.

- ثمة في أعمالك التي قرأتها بانتظام مراهنة مقصودة على خيار الحرية في التعاطي مع الكتابة الروائية على صعيدي الشكل والمضمون. لاحظت من خلال مصاحبتي لتحققاتك النصية في القصة والرواية وأشير إلى «الطواحين»، «رماد الماء»، «امرأة من كمبو كديس» و«على هامش الأرصفة» على خيار التجريب فيما يهم أسلوب الكتابة الروائية، علاوة على جرأة قوية في الاقتراب من بعض الموضوعات الحساسة التي تنتمي إلى دائرة المقدس الديني على وجه التخصيص. كيف تفسر هذا الاختيار؟

كنت دائماً ألوذ بحريتي عندما يختلط عليَّ الأمر، والحرية أهم من الكتابة، ولا تكون الكتابة إذا غاب شرط الحرية، فالحرية تؤثر على البناء الشكلي للنص كما تؤثر على المنظور والمحمولات الأخرى، لأن الشكل كما يقول الشكلانيون الروس، «إنه شكل لموضوع معين»، فالتمرد على الشكل في روايتي «الطواحين» والجنقو وامرأة الرصاص وبعدها في روايتي مسيح دارفور ورواية ذاكرة الخندريس، كان يمضي متوازياً مع المحمولات الفكرية بهذه الروايات، فالتجريب على مستوى الشكل والحكاية معاً.

لا أتناول الموضوعات الدينية والعقدية بالانتقاد، فهي خيارات ناس لم تتح لهم خيارات أخرى وفقاً للظرف التاريخي واليومي وأحياناً

السياسي، لكنني أهتم بالأخلاق والقيم الإنسانية ما بعد تلك المقولات المعطاة، لأن فهمها أيضاً هو مستويات من الإفهام والتأويل، هنا أجد ما أضع فيه وجهة نظري في الحرب والحب والسلام وضروب الإنسانية الأخرى، فمشروعي هو الإنسان، ليس أكثر أو أقل: فالأدب ليس ديناً كما أن الأديب ليس نبياً، ولكن الأدب يعمل عمل الدين ويقوم الكاتب مقام النبي، وخاصة بعد أن انقطع سيل الرسالات السماوية، فالآن وقت الرسالات الأرضية.

- لاحظت أن كثرة من النقاد تصنف تجربتك الروائية في خانة «السحرية الواقعية». أعتقد في هذا المعرض أن احتفاءك بالتقاليد والعادات والتمثيلات الثقافية للسودان المتعدد لا يتأسس على منطق السحري الواقعي؛ بحكم أنه يرصد التعدد الحقيقي للمجتمع السوداني وبمعزل عن تلكم السحرية الغرائبية، قرأت مرة أن السحري مرادف للشطط في التخييل، هل تعتقد أن ما تكتبه عن الحقيقة السودانية خيال مفرط يناقض ما هو حاصل في الواقع؟

لقد قلت ذلك كثيراً، إن الواقع السوداني هو واقع سحري بطبيعته، وعلى الكاتب لكي يكون منطقياً ومتوازناً فنياً، ولكي يحترمه القراء، عندما يكتب أن يقوم بالحد من هذه السحرية المنفلتة للواقع، ولكي أوضح أكثر للكثيرين الذين لم يعيشوا في السودان أو ما كانوا لصيقين به، مثلاً في بيتنا، أنا وأمي وأهلي كلهم والجيران نؤمن تماماً بما يسمى

«بالبعاتي»، وهو شخص يستيقظ بعد الموت بثلاثة أيام من موته، هو بالطبع من مجموعات سكانية بعينها. كل من في خشم القربة وهي قريتي الصغيرة التي نشأت فيها، ولعهد قريب يعرفون أن بالنهر جنيات تأخذ الناس إلى قاعه، ولقد شاهد الكثيرون هذه الجنيات. يستطيع رجل يُسمى «الكجوري» في بعض قرى كردفان بجبال النوبة أن يأتي بالمطر وقتما شاء وأينما شاء وكيفما شاء، وأن يرسل الصواعق للصوص والمجرمين. بإمكان أي من القراء أن يحمل عدداً كبيراً من العقارب والثعابين السامة جداً في يديه إذا كانت عنده تميمة اسمها «ضامن عشرة». «القمباري» هو رجل لا يستحم إلا عندما ينزل المطر وهو شخصية موجودة في مئات القرى بالسودان ومهمته هي توجيه الجراد وإبعاده عن مزارع أهل القرية مقابل بعض الذرة بعد الحصاد، ومن لم يف بذلك فإنه سيرسل له الجراد في العام القادم، ويولد هذا «القمباري» وفي معصمه نقش لجرادة وأنا استفدت من هذه الصورة في رواية الجنقو مسامير الأرض. هذه ليست أساطير الأولين، وأعرف مئات الحكايات الغريبة والعجيبة التي تحدث لأناس أعرفهم وهي خارج منطق العقل، بل قد تفاجئ الخيال: أمي -رحمها الله- كانت تؤمن بأن ما أكتبه هو تملية من أصحابي الشياطين الذين كانوا يسكنون معنا في المنزل بمدينة القضارف. فالكاتب السوداني لم يتعلم الواقعية السحرية من غابرييل ماركيز وفارغاس يوسا، ومواسير اسكلير وغيرهم، ولكنها هي واقعه المعاش اليومي والطبيعي، «وطبقات ود ضيف الله» هو أول نص سردي سحري في السودان، ألفه أديب

سوداني قبل مئات السنين، وهو يحكي وقائع يومية بسيطة حدثت أو يظن أنها حدثت لشيوخه وأفراد مجتمعه: منهم من كان يطير كالغراب، ومنهم من ينسخ من نفسه عشرات الأشخاص، ومنهم من يستطيع أن يتواجد في أمكنة كثيرة مختلفة في نفس الوقت، ومنهم من يمشي على الماء وعجائب أخرى.

- رواية (الجنقو: مسامير الأرض) مثيرة بوفرة تفاصيلها وأحداثها وشخوصها وتعدد سجلاتها اللغوية والثقافية، وهي رواية تحتفي بالآخر المختلف وبالأقليات العرقية واللغوية والدينية وتمثيلاتهم الثقافية. وقد لاحظت في هذا السياق هيمنة رؤية تسعى إلى نقض منطق الأحكام المسبقة الجاهزة في خصوص الاختلاف والاحتفاء به بوصفه مصدر إثراء وخصوبة. الجنقو أو العمال الموسميون العابرون يتحولون إلى مسامير في الأرض، أي أنهم يكتسبون صفة الثبات. كيف جاء تفكيرك في هذه الرواية؟

يمكن أن أطلق عليها رواية الشعوب السودانية، فالجنقو من معظم قبائل السودان، شماله وجنوبه شرقه وغربه ووسطه، ومكان الرواية هو الحدود الدولية بين إريتريا وإثيوبيا والسودان، وهذا المكان أيضاً يمثل طريقاً للحجاج في قديم الزمان الذين يعبرون إفريقيا إلى باب المندب، إلى اليمن إلى الجزيرة العربية، وهذا المكان يحتوي على أكثر الأراضي خصوبة في السودان وأصلحها لزراعة السمسم والذرة، وهو أيضاً نقطة

نزاع حدودية بين السودان وإثيوبيا حيث تحتل إثيوبيا مثلث الفشقة الخصيب وتستغله من أجل توفير الذرة لشعوبها التي تعاني من قلة الأراضي المسطحة ببلدهم، وتسكن فيه قبائل الدول الثلاث في تداخل بشري ولغوي وثقافي فريد، إذاً المكان كان له أثر كبير في تحديد شكل الرواية وجوّها، بل نظام الراوي فيها بالأخص؛ فالرواة في رواية الجنقو متعدِّدون، وكل شخص فيها كان راوياً بطريقة أو بأخرى، ويلاحظ أيضاً سيطرة نظام الحكايات في الخمارات الشعبية على طريقة الروي، حيث لا توجد حقيقة كاملة مسلم بها، وتختلف الحقائق وفقاً لموقع الراوي، وأحياناً يصبح القول حقيقة في لحظة حكيه فقط، فمن هو ود أمونة خارج أنظمة الحكي والقوالات وما يشبه الندوات في الحانات الشعبية؟

كما أن الرواية استفادت من التنوع اللغوي الجميل ونظام اللهجات واللكنات، ويستطيع أي شخص من منطقة القضارف أن يحدد قبيلة المتحدث عن طريق نطقه في الرواية، فلقد كنت دقيقاً جداً في ذلك، أي أن بنية الشخصية تضمنت لغتها أيضاً، سنشرح ذلك أكثر في مكان آخر من الحوار. رواية الجنقو هي دعوة للتسامح والمحبة، ودعوة للتخلي عن الزيف والادعاء، دعوة لكي يعيش الناس الحياة بجمال وصدق، منطلقين من معطيات واقعهم، مهما كان هذا الواقع حزيناً وأليماً وتسيطر عليه دولة بوليسية تلوي عنق حقائقه بشدة، ويحتكره اللصوص والمرابون والأنبياء الكذبة، بإمكان الأشخاص أن يصنعوا ثورتهم أيضاً بما لديهم: هنالك نافذة تظل دائماً مضاءة. الغريب في أن هذه المجموعات غير المتعلمة،

تعي جيداً موقعها التاريخي ومكانتها الاقتصادية، وهم الذين أطلقوا على أنفسهم اسم مسامير الأرض ويقولونها بفخر، ويظنون أنَّ الأرض بدونهم سوف تنهار، فهم المسامير التي تبقيها ثابتة.

- اعتمدت في هذه الرواية صيغة في الكتابة تحتفي بالعامية السودانية؛ بحيث يمكن القول إنها السمة المهيمنة. لماذا هذا التوظيف المكثف للعامية؟ وهل تعتقد أن من شأن ذلك أن يشكل عائقاً أمام تواصل أكثر فاعلية مع جمهور المتلقين في العالم العربي؟ وبتعبير آخر، ألا يشكل هذا الحضور القوي للعامية سبباً في تقليص انتشار هذه الرواية الجميلة؟

استخدامي للعامية السودانية ليس استعراضاً ولكني كنت مجبراً على ذلك، ساقني لها الأبطال الذين لا يعرفون اللغة العربية الفصحى، وهم في الغالب أميون، فلا يبقي للرواية ذرة من الصدق الفني عندما تقول الصافية الأمية البسيطة التي لم تدخل المدرسة في حياتها لود فور الذي مثلها في ذلك: إلى أين أنت ذاهب يا أيها الرجل؟ إلا إذا تلبستها روح شيطان مثقف في حلقة زار، ومعروف أن اللغة العربية الفصحى لا توجد في الشارع السوداني، إنها لغة تدوين ومدارس، كما أن بناء الشخصية يتضمن لغتها أيضاً وطريقة نطقها للجملة ومشيتها على الأرض وعاداتها وتقاليدها، وأي خلل في واحدة من تلك قد يربك القراء. في المستقبل سيتقبل الناس العامية السودانية وسيحبونها، عندما يحبون الآداب والفنون

السودانية. هذا لا يمنع أنني في رواية مسيح دارفور اتبعت طريقة أخرى غريبة لكي أتجنب الاستخدام المفرط للعامية، وهي تحويل الكلام المباشر إلى كلام غير مباشر، وبذلك تجنبت كثيراً من الحوارات، كما أنني قمت بما يشبه الترجمة للحوارات التي يفترض أنها دارت في الرواية باللغات الدارفورية المحلية، وكل ذلك رغبة منا في أن نسهل مهمة القارئ العربي.

- لك حكاية طويلة ومؤسفة مع الرقيب في البلاد العربية عموماً والسودان بشكل خاص. وكانت أغلب أعمالك عرضة للحظر وآخرها رواية «الجنقو: مسامير الأرض». هل تعتقد أن مشروعك الروائي لا يمكن أن ينمو ويترعرع ويستوي على عوده إلا في سياق من الحرية والديمقراطية؟ هل أسهم ما يسمى بالربيع العربي في مضاعفة مساحة الحرية؟

لقد عانيت كثيراً وما زلت أعاني من الرقيب والوصاية الحكومية على كتابتي، وهذا لا يخيفني كثيراً ولو أنه يربكني، ولكنني أكتب بصورة متواصلة ولا أضع اعتباراً للقوانين المقيدة لحرية الكتابة والنشر في بلدي، طالما أستطيع أن أنشر كتبي في مصر وسورية وأوروبا أيضاً، فالحرية دائماً متوفرة في مكان ما من العالم، ويحزنني أن غالبية القراء في السودان لا يستطيعون الحصول على كتبي المصادرة في الداخل، خاصة في المدن التي كتبت عنها والناس الذين هم أبطال رواياتي، فأنا أحلم باليوم الذي تتوفر فيه كتاباتي في المكتبات الصغيرة بالقرى والمدن البعيدة، ويستطيع الناس شراءها دون أن يلتفتوا يميناً ويساراً خوفاً من الشرطي.

من فيينا.. «ساكن» يتكلم والخرطوم تسمع! [1]

حوار- محمد نجيب [2]

عبد العزيز بركة ساكن -أحد أشهر الأسماء الجديدة في كتابة الرواية، أعماله التي رفضت من قبل المصنفات الأدبية والفنية بالسودان نشرت كلها خارجه، وترجمت إلى العديد من اللغات (الجنقو، مسيح دارفور، الخندريس) وخلافها.. هنالك من يرون أنه كاتب مبدع، وهنالك من يرون أن رواياته مجرد منفستو سياسي.. وأنه استثمر حادثة المنع الرقابي لخلق ضجة إعلامية. ورغم كل الاختلاف يبقى بركة ساكن في المشهد الإبداعي يؤسس لمشروعه وفق قناعاته ورؤاه.. جلست إليه على مدى أكثر من جلسة.. هو في فينا، وأنا في الخرطوم في محاولة للوصول إلى بعض عوالمه وأفكاره لـ(حوش الزول).

- بركة ساكن بدءً.. دعني أسألك عن الخطوات الأولى في عالم الكتابة؟

البداية كانت محاولات، لا يمكن عنونتها الآن، أو وضع إطار فلسفي لها،

---

(1) نشر الحوار بصحيفة الوطن القطرية بتاريخ 5 سبتمبر 2013.

(2) شاعر وصحفي سوداني.

لأنها لم تكن عن قصد، أو كنت أعيها فعلاً، كانت مغامرات طفل صغير اكتشف متعة القراءة، وسحرته نصوص وحكايات، وبدأ يعمل على خلق أشكال تخصه من المتعة، ربما كنت أكتب لأرى تأثير ذلك على وجه أختي (محاسن)، كانت هي قارئي الوحيد وناقدي الوحيد أيضاً.

- متى كان ذلك، وهل من دوافع جعلتك تبحث عن طعم الحبر؟

بدأت ذلك ربما في الثالثة عشرة من عمري، أو أقل أو أكثر، ولكن الذي متأكد منه، أن ذلك حدث في خشم القربة وأنا في المدرسة المتوسطة، وحدث بالضبط وبالدقة بعدما قرأت المجموعة القصصية الكاملة للشاعر الأميركي والقاص (إدجار ألان بو).. (ترجمة خالدة سعيد)، سرقتها من قطية أخي الأكبر فريد، وعرفت فيما بعد أنها كانت تخص صديقه محمد ملك، ذات صباح باكر في يوم مطير يستحيل أن أتذكرها الآن.

- إذاً كان للمناخ تأثير دفعك لمحاولة الكتابة؟

طعم النصوص ما زال في مخيلتي، (قصص الرعب والخوف)، تلك هي الفترة التي كتبت فيها روايتي الأولى الموسومة بـ(تحت النهر) وهي رواية قصيرة طفولية، أعجب بها أستاذ اللغة العربية سعيد أبو بكر وجعلني أقرأها لطلاب المدرسة كلهم فصلاً.. فصلاً، كنت حينها خجولاً، وممتناً، وتلعب عفاريت المتعة في مخيلتي.

- لنتحدث الآن عن الأعمال التي قدمت بركة ساكن للمشهد الابداعي؟

البدايات الناضجة نشرت باكورتها في مجلة الناقد، التي كانت تصدر في لندن، رئيس تحريرها نوري الجراح، ذلك في عام 1989، وهي مجموعتي (على هامش الأرصفة) صدرت أول مرة في 2005 عن طريق الخرطوم عاصمة للثقافة العربية وصادرتها وزارة الثقافة في نفس العام، وقبلها كنت قد فرغت من كتابة روايتين هما (الطواحين) و(زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة)، وهناك رواية لم تنشر بعنوان (الفقاقيع) في سنوات دراستي الجامعية بجمهورية مصر العربية، وكانت أعمالي الأولى تجريب شرس على طرائق كتابة حديثة، وروح شابة للتجديد والعمل في اكتشاف آفاق أرحب في السرد وخاصة موقع الراوي والمكان.

- بركة ساكن لماذا تختار الآن الهجرة؟

لم أختر الهجرة، بل أجبرت عليها، وهي أيضاً ليست هجرة، بل هي منفى، ودفعت إليه دفعاً، لم يكن في يدي اختيار المكان أو الزمان أو كيف ولِمَ وبأية طريقة، وأنت أعلم وأعرف بحيثيات ذلك، فكان علي أن أنجو بحياتي، تماماً كما قال لي أستاذي عيسى الحلو في بيته بحي الجامعة الإسلامية (من مسؤولية الكاتب أن يحافظ على نفسه) وهذه الجملة تعني أبعد من الأكل والشرب والإنجاب، وهي أيضاً تذهب إلى أبعد من القبر بقليل.

- وما الفرق يا بركة بين المنفى والاغتراب؟

المغترب يحاول أن يعيش داخل ثقافة لا ينتمي إليها مما يجعله مضطراً لأن يأخذ وضع الحرباء؛ أن يتلوَّن بلون البيئة التي حوله ليحمي نفسه من الخطر، ولكن المنفى غير ذلك، فهو ينكمش على ذاته، وينكفئ على آلامه

وجراحاته، ويبني عشاً سميكاً من الذكريات والحزن، وهذا يحميه من كل شيء إلا من شر الوسواس الخناس، وهو بذلك ليس أشبه بالحرباء، ولكن أشبه بنفسه هو بالذات.

- ترى كيف يكون بركة ساكن بعد 10 سنوات قادمات؟

أعمل على عملين، بدأت الأول منهما قبل عام، والآخر هنا، ربما يريا النور خلال السنتين القادمتين، أعمل على نشر كتبي المترجمة للإنجليزية والفرنسية والألمانية، ومحاولة البحث عن نوافذ ترجمة للأعمال التي لم تترجم بعد، أحاول أن أستفيد من منفاي بالنمسا، في علاقات أدبية وفنية واكتشاف عوالم أخرى بالتجربة والحياة اليومية في أوروبا، سأتفرغ تماماً للكتابة والقراءة، أي أحاول أن أعمل على مشروع حياتي، فما زلت في بداية كل شيء، الطريق طويل ويطول، والعمر قصير ويقصر، فأنا لا أفكر في عشر سنوات قادمة، ولكن خطتي للخمس سنوات القادمات إذا كان للعمر بقية، فهي حاسمة جداً وأفكر فيها رأسياً وليس أفقياً، وأتمنى عندما يأتي عام 2018 أن يكون الحال ليس هذا الحال، أقصد أفضل بكثير.

- يقال يا بركة إن (الجنقو) لم تعتمد على الفن، ولكن اعتمدت على المسكوت عنه؟

الذين يقولون ذلك عليهم بكتابته مع المبررات بأدوات نقدية وليس أدوات أخلاقية، وأتمنى ألا يكون الموضوع سوى قليل من الحسد الذي لا يضر كثيراً وهو مثل طرق الصائح يخيف ولا يؤذي وإلا فليكتبون، لأن الذين كتبوا قالوا غير ذلك، تحدثوا عن البنية الفنية للرواية، عن الزمان

والمكان ومواقع الراوي والحدث، وهناك نقاد عرب كثر كتبوا عنها، ولكن ألم يقل هؤلاء من قبل للطيب صالح عليك بالقراءة؟ وكيف أخذت هذه الرواية جائزة الطيب صالح: هل لأن الحكام يعتمدون على المسكوت عنه وليس الفن؟ وكم هي الروايات التي تتحدث في المسكوت عنه، إنهم جيل كامل من الكتاب، وعشرات الروايات. إذاً لم يكن لهذا العمل ما يميزه لماذا يسكت عنه كما سكت عن غيره؟.

- يقال أيضاً أنك قد استثمرت حادثة المنع الرقابي سياسياً وصحفياً لخلق ضجة أكبر من الرواية كعمل فني؟

أريد جريدة تؤكد أنني طلبت منها كتابة شيء عني، أو عن أعمالي، أو صحفياً قد طلبت منه إجراء حوار معي أو ناقداً رجوته أن يكتب عن أعمالي، كانت الصحافة وما زالت هي التي تبحث عني وتطاردني إلى الآن، وفي هذا المكان البعيد لم أنج من ملاحقتها، من تليفزيون وجرائد ومجلات وراديو وغيرها، إذاً هذه (اليقال) أيضاً خلفها ما خلفها من محاولة للتبخيس والتقليل من شأن الآخر، وبها من عفن الإقصاء الكثير، الذي أشم رائحته هنا في هذا المنفى الرحيم.

- يشاع أيضاً أنك أصبحت مواطناً نمساوياً يا بركة؟

أنا في المنفى ولستُ مغترباً.

- ألا تعتقد أستاذ بركة بأنك عندما تغادر السودان وتقيم في فيينا ستفقد مصادر إبداعك القومية؟

ربما جاوبت على هذا أيضاً سابقاً: 49 عاماً في السودان لا يمكن أن

يمحو أثرها الضاري ستة أشهر، ولا ست سنوات، فالوقت لم يحن بعد لتقييم هذه التجربة، والمستقبل سيجاوب على الكثير من الأسئلة، وسيضع أسئلة أكثر واقعية وجدة.

- هنالك اتهام بأن بركة يكتب لمتلقٍ غير سوداني بغرض الترجمة والدخول للعالمية؟

هذا لم يقرأني بحياد وموضوعية، وأقصد بهاتين الكلمتين دون غرض وقتي، ويعرف أنني أعمل جاهداً أن أكتب ما يمكن تسميته الرواية السودانية، وسأترك ذلك لحكم الزمن.

عبد العزيز بركة ساكن لـ«التغيير»:
هذه دولة عدوها الأول الثقافة والمثقف! [1]

– المعرفة والوعي يجعلان الجنود ينامون ويجبران المرتزقة على الرحيل

حاورته في القاهرة: رشا عوض [2]

«الجنقو مسامير الأرض» و«مسيح دارفور» و«مخيلة الخندريس» و«زوج امرأة الرصاص» مجرد أمثلة لروايات الأديب الفذ عبد العزيز بركة ساكن، المحجوبة عن «المكتبات الرسمية في السودان» ولا يتحصل عليها القارئ السوداني إلا ممن يسميهم ساكن «الناشر الشبح» الذي يسرب «الكتاب المحظور» ويعيد طباعته ويوزعه بعيداً عن المكتبات! في مشهد يعكس أزمة الثقافة في البلاد! والذي جعل عبد العزيز بركة ساكن هدفاً لمقص الرقيب باستمرار –من وجهة نظره– هو أن هناك من يعتقدون أن كتاباته «تسيء لمشروعاتهم الآيديولوجية، وتخترق خطاباتهم المستقرة» ولكنه يستدرك قائلاً: «بالطبع لا أقصد ذلك، كل ما أفعله أنني أنحاز لمشروعي الإنساني، أي أكتب عن طبقتي، أحلامها، آلامها طموحاتها المذبوحة، وأيضاً سكينتها التي تذبح بها الآخر! وحتى لا يلتبس الأمر مرة أخرى، أقصد بطبقتي المنسيين في المكان

(1) نشر الحوار بصحيفة التغيير الإلكترونية بتاريخ 2 ابريل 2014.

(2) صحفية سودانية.

والزمان: الفقراء، المرضى، الشحاذين، صانعات الخمور البلدية، الداعرات، المثليين، المجانين، العسكر المساقين إلى مذابح المعارك للدفاع عن سلطة لا يعرفون عنها خيراً، المتشردين، أبناء وبنات الحرام، الجنقو العمال الموسميين، الكتاب الفقراء، الطلاب المشاكسين، الأنبياء الكذبة، وقس على ذلك من الخيرين والخيرات من أبناء وطني، إذن أنا كاتب حسن النية وأخلاقي، بل داعية للسلم والحرية، ولكن الرقيب لا يقرأني إلا بعكس ذلك».

التقينا الأستاذ عبد العزيز بركة ساكن، وكان لنا معه هذا الحوار!

- في الأدب، كغيره من المجالات، هناك صراع بين التقليدية والحداثة، القديم والجديد، هل عبد العزيز بركة ساكن جزء من هذا الصراع، لا سيما أنك مارست نوعاً من التمرد على الأنساق التقليدية في الحكي أو السرد في «الطواحين» والجنقو مسامير الأرض» و«مسيح دارفور»؟...

هنالك صراع إيجابي دائماً ما بين الجديد والقديم في الأدب، فالأدب -مثله مثل الفنون الأخرى- يقوم على جذر قديم ولكنه يثمر ما يشبه وقته ويتطلع أن يُكوِّن جذوراً للمستقبل وهكذا، ينفي نفسه بتأكيدها، ولكن يظل الصراع صراع أجيال أكثر مما هو صراع في الفن ومادته، صراع اجتماعي بحت لا علاقة له بالكتابة إلا من حيث كونها حرفة، فلا توجد نصوص غير نصوص تسبقها، ولو كانت شفاهة، أما المؤلف فهو صياغة اجتماعية في إطار زماني ومكاني، بينما يبقى أثره خارج ذلك كله، أي ينشد الخلود. في رواياتي، بالذات الجنقو، تمردي كان بالعودة للقديم، للجذور السردية في السودان، واعتمدت

فيها بقدر الإمكان على نظام سرد المشافهة في الإندايات، وهي المشارب الوطنية للأُنس والمنادمة، حيث المحاورة ليست دائماً بين شخصين وهي قصيرة جداً حيث لا يتحمل السمار مركزية ما، ويعد كل واحد منهم أنه مركز الأشياء، لذلك هنالك وصف للسكران يقول للجمل بِسْ (أي يرى الجمل قطاً!).
والمونولوج هو في الغالب أشبه بحوار علني وهو موجه للآخر أكثر مما هو موجه من النفس للنفس «راجع حوار عبدا رامان مع نفسه في رواية الجنقو».
أيضاً حاولت أن أتعامل مع اللغة بصورة أعمق، أي باعتبارها جزءً محوريَّاً من تكوين الشخصية وأنها دالة للمكان والزمان، وكما قال ماركس «حَمَّالة قيم»، أقصد أنه ليس هنالك شيء بالمجان في الكتابة، فكل الذي يكتب على البياض لديه ما يقوله.

- هل انعكست هامشية السودان المركبة (هامش إفريقيا وهامش العالم العربي، وهامش العالم الإسلامي) على مكانة الرواية السودانية عربياً وإفريقياً؟ وهل انعكست على مضامين الأدب السوداني؟

نعم، هامشية السودان هامشية متعارضة مع وضعه الجغرافي الذي هو في قلب إفريقيا، ليصبح في هامشها اقتصادياً وسياسياً وفكرياً أيضاً، بينما كان في الماضي مركزاً عالمياً حيث قامت به أقدم حضارة في تاريخ البشرية وهي الحضارة النوبية، التي أنشأت أحد عجائب العالم القديم ألا وهي الأهرامات، ومعروف أن الأهرامات السودانية سابقة على الأهرامات المصرية وهي نتاج عملية حضارية طويلة. ولكن وضعنا الهامشي نتج عن تنكرنا وانفصالنا عن تلك الحضارة وملاحقة ظلال حضارات شعوب أخرى يستحيل علينا أن

نصبح مركزها، وهي لا ترقى لما لدينا. الأدب في السودان في أغلبه يمثل ذراعاً قوية وأمينة لفكرة أننا لسنا نحن، بل أننا تلك الحضارات القادمات من وراء البحر! ولم تكن هنالك مدارس أدبية فاعلة لتخرجنا من تلك الوهدة! الغابة والصحراء هجين، أباداماك وأولوس اسمهما كان منا وقلبهما مغترب! وهكذا، فالاغتراب اللغوي والعقدي أنتج اغترابا فكرياً وما تلك الهُوية المشوهة إلا علامة ذلك.

- عندما يتناول النقاد رواياتك أو حتى عندما يعلق عليها عامة القراء هل تحس أن النقاد والقراء يجعلون رواياتك تنطق بأفكارٍ ومعانٍ لم تقصدها وربما لم تخطر ببالك؟

الكتاب لا يكتبه الكاتب وحده، بل يكتبه القراء جميعاً بعد مبادرة المؤلف الذي يمكن أن نسميه افتراضياً الأول، لأنه في الواقع ليس الأول بالمعنى الحرفي للكلمة، فالكتاب كان موجوداً هناك منذ أن كان العقل الذي يفكر ويتخيل ويبدع. عندما يصل القراء أو النقاد لأفكار متباينة في ذات النص، فإنهم يتحدثون عن كتبهم هم أنفسهم التي رأوها في النص المقروء وهو شيء طبيعي.

- هل أبطال رواياتك من صنع خيالك أم أن بعضهم أشخاص حقيقيون التقيتهم في مرحلة ما من مراحل حياتك؟

أسماء أبطال رواياتي في الغالب أسماء موجودة في المجتمع، وأغلبهم أصحابي! ولكن الحكايات والبنيات السردية التي هم فيها داخل النصوص، متخيلة. فالواقع لا يمكن أن يكون سرداً فنياً، أن ترسم شجرة كما هي ليس

فناً، فالشجرة في الطبيعة في كمال جمالها.

- هل تكتب الشعر إلى جانب الرواية والقصة القصيرة؟

الشعر قد يكون جزءً من كل شيء في الحياة، بالتالي فإنه في السرديات: شعرية الثيمات، شعرية الحوار وشعرية اللغة، وشعرية التقطيع والوقفات، وشعرية الموضوع بل وشعرية القبح الذي يجمل الرواية ويعطيها طعم الزقوم. فالكاتب يكتب الشعر بأوجه مختلفة وتحت أضرب لا نهاية لها، فلا مهرب من الشعر إلا إليه.

- السودان بلد مقسم إلى ثنائيات متضادة درجة الاحتراب على أساس صراع الهوية.. إلى أي مدى انفعل الأدب السوداني بقضية الهوية؟

ينفعل الأدب بصورة أو بأخرى بقضية الهويات في السودان، لأن قضية الهُويات ومشكلها هما سر ومفتاح كل الذي يحدث الآن من حروب، ولكن ليس ذلك الانفعال إيجابيٌّ في جميع حالاته بل قد يكون سلبياً؛ إذ أنه قد يُعمِّق الاغتراب.

- هل صحيح أن روايات عبد العزيز بركة ساكن متورّطة في تأجيج صراع الهوية وتعميق الانقسامات؟

رواياتي متورطة تماماً في البحث عن هويات هذه الشعوب، من أجل أن نعرف بعضنا البعض ومن ثم نحترم بعضنا البعض، لنعيش في سلام وتسامح بغير تعال وإقصاءات، هي في الأصل نتاج جهلنا لبعضنا البعض، المعرفة والوعي يوفران كثيراً من الأرواح ويجعلان الجنود ينامون قليلاً، ويجبران

المرتزقة على الرحيل.

- معنى ذلك أن عبد العزيز بركة ساكن متعاطف مع أحد طرفي الحرب في السودان؟

نعم أنا غير محايد لأن المحايد هو الذي يقف في صف القتلة، وأقف مع أحد طرفي الحرب وهم الضحايا، الذين تعمل فيهم الآلة العسكرية المركزية والمرتزقة الجنجويد والإخوان المسلمون ذبحاً واغتصاباً وقتلاً وتشريداً وحرقاً.

- ما هو جديد عبد العزيز بركة ساكن؟ ما هي آخر إصداراتك، ما الذي تُرجم من أعمالك، ماذا تكتب الآن؟

أكتب رواية طويلة، ولكنني متوقف الآن لظروف أسرية معقدة، وعندما تستقر الأمور، ستستقر الكتابة.

- بماذا تفسر منع الرقابة لرواياتك؟

المنع كان سياسياً بحتاً! فلا يمكن أن تقتل سلطة مواطنيك وترضعك لبن الحياة، فهو جزء من حرب الإبادة الجماعية في دارفور وجبال النوبة والنيل الأزرق، جزء من حرب الخزانات في الشمالية وإغراق الحضارات السودانية، قتل المتظاهرين وإعدام الأستاذ محمود محمد طه.

- كيف تقيّم أوضاع الحركة الثقافية في السودان الآن؟

الحراك الثقافي في السودان متعثر جداً، فهو يرزح تحت قوانين جائرة في دولة عدوها الأول الثقافة والمثقف.

حوار جريدة الشرق مع الروائي عبدالعزيز بركة ساكن : رواياتي تُرجمت واشتهرت عالمياً بمحض المصادفة [1]

– ما زلت أنحاز إلى حيث أنتمي.. الشارع
– ما زلت في بداية الطريق: مَنفيٌ ومغرَّب وأعاني من البرد
– المرأة هي نقطة ضعفي الإنسانية، حيث تبدو لي دائماً خيرة، أكثر مما هي عليه في الواقع
– أعمالي تلقى الرواج لأن أمي تحبني بصورة كافية
– السياسة منتج ذكوري ينتمي إليه الجميع

حاوره: علي يس [2]

قبل أربعة عشر عاماً، جاء قادماً إلى الخرطوم، من مدينة في أقاصي شرق السودان تسمى «خشم القربة»، فتىً أسمر، مترعٌ بالكثير من أحلام شابٍّ ألقى رحله بعاصمة البلاد وأكبر مدنها لأول مرة في حياته.. ربما لم يفاجأ باحتفاء الوسط الأدبي بمحاولاته في كتابة القصة والرواية آنذاك، ولكن المؤكد أنه كان سيفاجأ وقتها لو علم أن قلمه النحيل الغض ذاك، سوف يورده بعد عشر سنوات فقط موارد أدناها النفي والتشريد والحظر، أو

(1) نشر الحوار بجريدة الشرف بتاريخ 24اكتوبر 2014.
(2) كاتب سوداني.

لو علم أن عقداً واحداً من الزمان سيكون كافياً لتترجم معظم أعماله إلى الكثير من اللغات الأوربية وتدرس في جامعات أوربا.. ذلك هو الروائي السوداني المقيم الآن بمدينة سالفلدن في النمسا، عبد العزيز بركة ساكن، صاحب الروايات التي أثارت جدلاً نقدياً و«سياسياً» كبيراً، وخصوصاً «الجنقو، مسامير الأرض» و» مسيح دارفور» و«ذاكرة الخندريس» وغيرها من روايات ومجموعات قصصية قصيرة..

الملحق الثقافي لجريدة الشرق جلس إلى «بركة ساكن» جلسة قصيرة أنتجت هذا الحوار.

- ثمة محاور أساسية تربط أعمالك؛ ففي روايات مثل «الجنقو.. مسامير الأرض»، «ذاكرة الخندريس»، «مسيح دارفور»، نجد الصراع الجوهري فيها يتنازعه قطبان، القطب الأساسي عندك دائماً هو المرأة، هي بطلك صاحب المبادرة دائماً، بينما القطب الآخر، الشيطاني، هو (السياسي) الذي يبدأ بطرح شعارات كبيرة وينتهي باستهداف شهوات صغيرة.. المرأة عندك بطل حقيقي، لكن ليس بطلاً ملائكياً، بل بطل إنساني واقعي لا يخلو من بعض، بل كثير، من نقاط الضعف اللطيفة.. ما سرُّ انحيازك للمرأة؟

المرأة هي المقاتل الوحيد في الكون، عليها أن تحافظ على بقاء النوع وعليها أيضا أن تتغلب على المصائد التي تنسجها لها خيانات الرجل: هي شراكٌ صغيرة ولكنها قاتلة. فتاريخنا مع النساء غير مشرف البتة.

فالسياسي أخذ صفة الذكوري وقام بتبني أحابيله في جعل المهمة أصعب أمام المرأة وذلك بتذكير الحمولات الأخلاقية الاجتماعية بصورة عامة، ونظرة سريعة للديانات وبعض الفلسفات الاجتماعية الكبرى مثل البوذية وغيرها نرى ذلك الانحياز: والدين أيضاً هو سياسة بمستويات كثيرة. فانحيازي للمرأة هو موقف ألتزم به ليس لإنصافها فحسب بل للمشاركة في الحفاظ على قيم الجمال التي تدعو لها المرأة وعن طريق هذه القيم تستمر الحياة بهية وطاعمه. وفوق ذلك كله هي ليست ملائكة وليست شياطين، فالكامل هو من كان كلاهما. فالمرأة عندي الأم في المقام الأول وهي نقطة ضعفي الإنسانية، حيث تبدو دائماً خيرة، أكثر مما هي عليه في الواقع، وما يظهر عليها من شرور هي خيارات صعبة وضعها فيها الرجل، إما بتخلّيه عنها بحيلة الموت المكشوفة، أو بشراكه الصغيرة المميتة. وهذه الأم تتحول إلى الحبيبة والزوجة والصديقة والإبنة والعشيقة والأخت وما إلى ذلك مع المحافظة الدائمة على موقع الأم: فالمرأة خُلقت لكي تكون أماً، وأمي أنا بالذات.

- يلتبس - في كثير من شخصياتك الجوهرية - مفهوم «الجريمة«» بالمعنى الآنساني - الأخلاقي».. ود أمونة مثلاً، بطل رواية «الجنقو»، ذلك المنحرف الزنديق الذي لا يعرف أنه زنديق، هو بوجه آخر «إنسان» يمكن أن يجد من يتعاطف معه، بل ويحبه حتى، فهو صنيعة مجتمع غير متوافق وغير عادل، وانحراف قيمة العدالة هذا يتجلى أخيراً في دهشة

أن يصبح ود أمونة (الذي هو في خطاب الساسة المعلن «مجرم» وفي خطابهم السري شخص مرغوب في خدماته) أن يصبح رقماً سياسياً كبيراً.. كيف ينظر بركة إلى القيم في أبعادها الآنسانية المجردة، وكيف يرى السياسة كنشاط إنساني لا غنى عنه؟ كيف يرى تأثير المجتمع، بثقافاته وتقاليده، على واقع السياسة وواقع «الحقوق»..؟

الأخلاق هي أخلاق الشخص بالذات، يعني أن أخلاق الإنسان الحر هي أخلاق تتشكل عند اشتباكه بالواقع من ممارسته للحياة، من صراعه اليومي من أجل البقاء، وينتج عن ذلك فهمه للكون ومن أخلاقه الشخصية هذه التي تخصه هو بالذات قد تتكون في المستقبل الأخلاق التي يمكن أن نطلق عليها «أخلاق المجتمع»، وذلك بعد تدجينها بخطابات من لهم المصلحة في أن تكون تلك وليس غيرها هي «الأخلاق»، إذاً، تلعب موازين القوة هنا الدور الأساسي: فالشخص الحر هو من يستطيع أن يحافظ على ممارسة أخلاقه الشخصية أينما ووقتما كان، لأنها هي الأصل الذي يتماشى مع بنيته النفسية. وقس «ود أمونة» بذلك، وقس «ألم قشي» و«أداليا دانيال». وبذلك يظهر السياسي الذي يتبنى أخلاقاً في الواقع ليست أخلاقه من أجل المنفعة ويطوع القانون والخطاب الاجتماعي والديني لصالح ذلك: هو في نفسه مصاب في تلك اللحظة بالشيزوفرينيا. عندما يصبح مع موازين القوة من جانب وفي قمة انكساراته النفسية في موقع أدنى من مواقع الضعفاء. مثل المريض النفسي المكابر الذي لا يعترف

بمرضه بل يرى أنه هو الصحيح وبقية سكان العالم مرضى ومجانين. بالتالي يقوم بخراب كل شيء. فكثير منهم «ود أمونة»، بُني اجتماعياً بصورة سليمة وذلك لأنه تبنى أخلاق بُنيته هو بالذات. فأخلاق ود أمونة هي بالفعل ما اكتسبه. ثم بدأ مشروع تخريب ود أمونة. خرَّبه ذلك السياسي الذي يبحث عن منفعة جسدية ومادية، وتلك هي اللحظة التي تحول فيها ود أمونة للمعسكر الثاني، أقصد معسكر المرضى النفسيين.

- اتفق أكثر من ناقد على أنك بوجهٍ ما، تجسد «ماركيز» إفريقيا، خصوصاً من حيث تقنية الكتابة «أعني ما اصطلح على تسميته بالواقعية السحرية»، إلى أي مدى توافق هذه التقنية واقع مجتمعك الذي خبرته عن قرب وحميمية، في مقابل واقع الهتاف السياسي الذي عايشته بنفس المستوى، المفارقات الواقعية بين هذين القطبين (قطب المجتمع بقوته الافتراضية الغائبة، وقطب السياسة بقوته الحقيقية الماثلة)؟

تحدثت في حوارات أخرى عن هذا الجانب واسمح لي أن أضع تلك الإجابة هنا لأنها لازالت صالحة من أجل هذا السؤال وطازجة: لقد قلت ذلك كثيراً، إن الواقع السوداني هو واقع سحري بطبيعته، وعلى الكاتب لكي يكون منطقياً ومتوازناً فنياً، ولكي يحترمه القراء، عندما يكتب أن يقوم بالحد من هذه السحرية المنفلتة للواقع، ولكي أوضح أكثر للكثيرين الذين لم يعيشوا في السودان أو ما كانوا لصيقين به، مثلاً في بيتنا، أنا وأمي

وأهلي كلهم والجيران نؤمن تماماً بما يسمى «بالبعاتي»، وهو شخص يستيقظ بعد الموت بثلاثة أيام من موته، هو بالطبع من مجموعات سكانية بعينها. كل من في خشم القربة وهي قريتي الصغيرة التي نشأت فيها، ولعهد قريب يعرفون أن بالنهر جنيات تأخذ الناس إلى قاعه، ولقد شاهد الكثيرون هذه الجنيات. يستطيع رجل يُسمى «الكجوري» في بعض قرى كردفان بجبال النوبة أن يأتي بالمطر وقتما شاء وأينما شاء وكيفما شاء، وأن يرسل الصواعق للصوص والمجرمين. بإمكان أي من القراء أن يحمل عدداً كبيراً من العقارب والثعابين السامة جداً في يديه إذا كانت عنده تميمة اسمها «ضامن عشرة». «القمباري» هو رجل لا يستحم إلا عندما ينزل المطر وهو شخصية موجودة في مئات القرى بالسودان ومهمته هي توجيه الجراد وإبعاده عن مزارع أهل القرية مقابل بعض الذرة بعد الحصاد، ومن لم يف بذلك فإنه سيرسل له الجراد في العام القادم، ويولد هذا «القمباري» وفي معصمه نقش لجرادة وأنا استفدت من هذه الصورة في رواية الجنقو مسامير الأرض. هذه ليست أساطير الأولين، وأعرف مئات الحكايات الغريبة والعجيبة التي تحدث لأناس أعرفهم وهي خارج منطق العقل، بل قد تفاجئ الخيال: أمي -رحمها الله- كانت تؤمن بأن ما أكتبه هو تملية من أصحابي الشياطين الذين كانوا يسكنون معنا في المنزل بمدينة القضارف. فالكاتب السوداني لم يتعلم الواقعية السحرية من غابرييل ماركيز وفارغاس يوسا، ومواسير اسكلير وغيرهم، ولكنها هي واقعه المعاش اليومي والطبيعي، «وطبقات ود ضيف الله» هو أول

نص سردي سحري في السودان، ألفه أديب سوداني قبل مئات السنين، وهو يحكي وقائع يومية بسيطة حدثت أو يظن أنها حدثت لشيوخه وأفراد مجتمعه: منهم من كان يطير كالغراب، ومنهم من ينسخ من نفسه عشرات الأشخاص، ومنهم من يستطيع أن يتواجد في أمكنة كثيرة مختلفة في نفس الوقت، ومنهم من يمشي على الماء وعجائب أخرى.

هل تقف أنت - بركة ساكن - في الوسط الأخلاقي بين هذين القطبين «أعني قطب المجتمع وقطب السياسة»، أم ترى نفسك أقرب إلى أحدهما.. هل ترى نفسك مسؤولاً عن بعض تداعيات هذا الواقع المتناقض؟ سواءً بانتسابك إلى مجتمع نسي مكامن قوته، أو إلى نخبة سياسية استغلت نسيان هذا المجتمع..؟

في الحقيقة أنا لا أنتمي إلى أية نخبة لا سياسية ولا اجتماعية ولا علمية أو ثقافية. أنا ما زلت أنتمي للعامة وهذا موقعي الفعلي، أتميز عن بعضهم بإمكانيتي في أن أُعبِّر عن نفسي بالكتابة ويتميز عني الآخرون بأن لهم أدوات أخرى يعبرون بها عن أنفسهم، وغالباً ما تكون جمالية، مثل الفنون الشعبية الكثيرة. بالتالي فإن بنيتي الأخلاقية والقيمية هي بنية العامة حيث نشأتُ، وكنتُ وبقيتُ هناك، فلا أظنني أعاني من تلك الشيزوفرينا أو «البين بينية»، فما زلت أنحاز إلى حيث أنتمي: الشارع.

- الهم السياسي - الاجتماعي، يشكل مشتركاً أعظم بين أعمالك، إلى حد جعل الكثيرين يصنفون رواياتك في خانة

«السياسي» بل ويعتبرونها ضرباً من ضروب النشاط السياسي المعارض.. هل تنظر إلى السياسة كـ(شيطان أكبر) يجب مقارعته في كل الأحوال؟ أم ترى أنها وعاء شفاف يظهر ما يصب فيه على حقيقته فقط.. هل تنتظر من الساسة أن يشاركوك البكاء يوماً ما؟

كما ذكرت آنفاً فالسياسة منتج إنساني ذكوري، ولكن ينتمي إليه الجميع، أقصد لا يوجد فعل اجتماعي غير سياسي لأن السياسة واحدة من مفاتيح شفرات هذا الواقع ولا يمكن نفيها إلا بالسياسي ذاته؛ فالرواية كائن إبداعي خيالي أدبي وكل الفنون، ولكن لأن السياسي هو مكون من مكونات اليومي والفني والجمالي أيضاً فإنه يُلوِّن كل شيء بلونه: لوحة الجيرونيكا مثلاً لبابلو بيكاسو، أهي شيء آخر غير عمل سياسي في غاية الجمال؟ خريف البطريرك لماركيز، بل مائة عام من العزلة، نشيد الإنشاد المنسوب لسليمان، سورة «الكافرون»، حفلة التيس لفارجاس يوسا، هكذا تكلم زرادشت لنيتشه، أغاني عثمان حسين، أقصد حتى الذي يدعي الحيادية والجمالية البحتة هو الأكثر سياسية مثل الدادية والسريالية.

- انعكاسات انحيازك إلى جانب من اصطلح على تسميتهم بالـ(مهمشين) هل تم اعتباره من قبل النخب السياسية، موقفاً سياسياً يضعك في خانة الناشط السياسي المعارض؟ وهل أنت الآن «مشرد» سياسي، هل تتوقع اعتقالاً أو مضايقات إذا عدت في أية لحظة راهنة إلى السودان..

نعم أنا منفي الآن من أجل سوء فهم في الظاهر وإقصاء في باطن الأمر، لست ناشطاً سياسياً حزبياً، بل سياسي عادي مثلي مثل كل البشر، وما أمارسه من سياسة هو واجبي نحو نفسي ونحو البيئة التي أنتجتني، وما هي السياسة غير الانتباه لما حولك وتفسيره ومن ثم التعامل معه بالصورة التي تدعم فهمك للعالم. ولكن تشريدي هو جزء من حرب إبادة طويلة المدى تقوم بها السلطات السياسية في الخرطوم المتمثلة في أنظمة ومؤسسات المؤتمر الوطني، ما يحدث في دارفور والنيل الأزرق وجبال النوبة وكجبار هو جزء من مأساة تشردي: فمن غير المعقول أن يحتفي بك القاتل ويده تغوص عميقاً في دم أُمِكَ؟

- أصداء أعمالك إقليمياً وعالمياً، وخصوصاً أوروبياً، ما تُرجم منها إلى لغات أخرى، وما تم اعتماده وتدريسه، هل يأتي في سياق احتفاء أوروبا بأدب عربي-إفريقي، لافت، أم يمكن نسبته إلى أجندات سياسية، كما يرى البعض؟

ليس هنالك أية احتفائية أوربية في الموضوع، فالأمر في غاية البساطة، إن الترجمات كلها حدثت بصورة غير مقصودة تماماً وأستطيع أن أقول إنها مجهودات فردية من بعض الأشخاص: على سبيل المثال، أول من ترجم لي للإنجليزية كانت كاثرين استبلن وهي أستاذة اللغة العربية بجامعة لندن، حدث ذلك من خلال مجلة بانيبال التي تصدر في لندن باللغة الإنجليزية، وكنت أكتب في موقع كيكا، ثم أن انتبه لأعمالي البروفسير «إكزافيه لوفان» أستاذ العربية بجامعة «فري بروسل» وقام بترجمة بعض القصص

القصيرة وكتابين للفرنسية، وهو أصلاً ذو اهتمام بالأدب الإفريقي، وترجمت لي الدكتورة إشراقة مصطفى رواية الخندريس إلى الألمانية، وهي سودانية، وهذا جزء من مشروعها الأدبي، كما أن الترجمات الكبيرة إلى الإنجليزية قام بها الأستاذ عادل بابكر وهو مترجم ضليع وعصامي وهو الذي اقترح ترجمة «الجنقو» و«مسيح دارفور» وبعض القصص القصيرة، كما أن ترجمة مسيح دارفور إلى الألمانية التي ينجزها الآن الدكتور «غونتر أورت» حدثت بذات الصدفة، وغيرها وغيرها، تدرس أعمالي في معهد تعليمي بالمنطقة التي أعيش فيها الآن بالنمسا. كما ترى ليس هنالك أية مشروعات أوربية في الموضوع. ما حدث لأعمالي يحدث لأعمال أي كاتبة أو كاتب في الكون إذا كانت تحبه أُمُّه بصورة كافية. ولكن بعض البشر في السودان يحبون التفسير التآمري لكل قصة نجاح ولو أنني ما زلت في بداية الطريق: مَنفيٌ ومغرَّبٌ وأعاني من البرد.

- كيف كانت بداياتك، استقبالك كروائي قادم - أعني قبل حوالي عشر سنوات - من قبل الوسط الإبداعي؟ التعاطف والمضايقات التي خبرتها في هذا الوسط، الموقف العام والنسبي من بعض كتاباتك التي اعتبرها البعض خارجة عن روح «النظام العام»..؟؟

في الحقيقة عندما حضرت إلى الخرطوم كان العام 2000، وجدتني في معية نفر من أبناء وبنات جيلي مثل الصادق الرضي وعاطف خيري وبابكر الوسيلة ومحمد خير عبد الله وأحمد أبو حازم وأحمد عوض واستيلا قايتانو

وكلتوم فضل الله ومحمد الجيلاني وأميمة عبد الله ورانيا مأمون والمرحوم بهنس وأبكر آدم إسماعيل، والكثير من الشعراء والقصاصين والروائيين والناقدين من ذلك الجيل ومثلهم من السيدات، وأول ندوة أقيمت لي كانت بتدبير نادي القصة السوداني وقدمني للقراء الناقد محمد الجيلاني: ومنذ ذلك اليوم أصبحت كتاباتي في مواجهة عنيفة من الكارهين أو المعجبين، فبقدر ما أحبها الكثيرون بغضها الكثيرون.

عبد العزيز بركة ساكن: «الشكل».. هو هاجسي الأول [1]

حاوره: محمود حسني [2]

عبد العزيز بركة ساكن: أديب وروائي سوداني، حائز على جائزة الطيب صالح للرواية في دورتها السابعة، وفيها حظيت أعماله باهتمام القراء والنقاد فكثيرًا ما أغضبت الرقيب. وُلِدَ بمدينة «كسلا» عام ١٩٦٣م، ونشأ وترعرع في «خشم القربة» بالقرب من مدينة «القضارف»، حيث درس المرحلة الابتدائية بمدرسة «ديم النور الابتدائية بنين» (الرباط حاليًّا) بالقضارف، والتحق في المرحلة المتوسطة بمدرسة «خشم القربة» ثم مدرسة «حلفا الجديدة» في المرحلة الثانوية، وتابع دراسته الجامعية في مصر، فدرس إدارة الأعمال بجامعة أسيوط. ويقيم حاليًّا في «النمسا»، وهو متزوج وله ولدان: «المهاتما» و«مستنير» عمِل مدرسًا للغة الإنجليزية في الفترة من ١٩٩٣م إلى ٢٠٠٠م، وشغل عدة مناصب، أبرزها: عمله مستشارًا لحقوق الأطفال لدى اليونيسيف في دارفور من ٢٠٠٧م إلى ٢٠٠٨م، ومديرًا لمشروعات التنمية في صندوق تنمية المجتمع التابع للبنك

(1) نشر الحوار في جريدة القاهرة الثلاثاء 2 يونيو 2015.
(2) صحفي مصري.

الدولي بالنيل الأزرق، إلى أن تفرَّغ للكتابة؛ تلك الوظيفة التي يستودعها شغفه التام والدائم ويعدها «وظيفة الساحر»، فإلى جانب مؤلَّفاته القصصية والروائية، كتب في كثير من الدوريات والمجلات والجرائد، منها: «مجلة العربي»، و«مجلة الناقد اللندنية»، و«مجلة الدوحة»، و«جريدة الدستور» اللندنية، و«الجزيرة نت»، وغيرها. كما أنه عضو نادي القصة السوداني وعضو اتحاد الكتاب السودانيين، وله مشاركات عديدة في فعاليات ثقافية عربية وعالمية. حصلت روايته «الجنقو مسامير الأرض» على جائزة الطيب صالح للرواية عام ٢٠٠٩م، ليصدر بعد قليل قرار وزارة الثقافة السودانية بحظر الرواية ومنع تداولها، وقبل ذلك صودرت مجموعته «امرأة من كمبو كديس» عام ٢٠٠٥م، وفي ٢٠١٢م قامت السلطات بمنع عرض كتبه بمعرض الخرطوم الدولي للكتاب، فيما رأى ساكن في تعنُّت الرقابة تضييقًا غير مقبول، مؤكِّدًا على أنه «كاتب حسن النية وأخلاقيٌّ، بل داعية للسِّلْم والحرية، ولكن الرقيب لا يقرأوني إلا بعكس ذلك». في المقابل، توفَّرت لأعماله قراءات تنبَّهت إلى رسالته وإبداعيته ونبَّهت إليها، فمُنح جائزة «بي بي سي» للقصة القصيرة على مستوى العالم العربي ١٩٩٣م عن قصته: «امرأة من كمبو كديس»، وجائزة «قصص على الهواء» التي تنظمها «بي بي سي» بالتعاون مع مجلة العربي عن قصتيه: «موسيقى العظام» و«فيزياء اللون»، وفي ٢٠١٣م قرر المعهد العالي الفني بمدينة سالفدن سالسبورج بالنمسا أن يدرج في مناهجه الدراسية روايته «مخيلة الخندريس» في نسختها الألمانية التي ترجمتها الدكتورة «إشراقة مصطفى» عام ٢٠١١م.

تحاوره القاهرة بمناسبة صدور أحدث أعماله رواية «الرجل الخراب» عن مؤسسة هنداوي 2015.

- في الرجل الخراب تشتبك بشكل مباشر مع فكرة العيش في الغرب، ألم تخشَ من هذه الفكرة خاصة وأنها كثر تناولها كثيمة روائية؟

نعم، هذه الفكرة مستهلكة جداً وتناولها الكثير من الكتاب، ولكن الرواية هي ليست الحكي وليست عرض الأفكار، فالرواية هي فن سرد الحكاية وليست هي الحكاية، وليست هي ما يحدث أو حدث، أقصد أن الرواية هي عمل أدوات السرد في المسرد، بالتالي أنا في كل أعمالي أهتم بالشكل والشكل هو الذي يُولِّد ما بعده. فالأسلوب الذي كتبت به رواية الرجل الخراب والتكنيك الفني هما اللذان جعلا هذه الرواية غير مستهلكة ولا تشبه تلك التي تناولت ذات المكان والأفكار.

الجانب الآخر: حساسية الوقت والأحداث في أوروبا في تغير دائم، أوروبا كما العالم لا تستقر على حال، والإنسان كما الله كل يوم هو في شأن، والكتابة مثل النهر فإنك لا تدخلها مرتين، وهكذا.

- كم من الوقت احتجت لانجاز هذا العمل؟ وهل هناك ما يميزه عن باقي أعمالك التي تركز في عوالمها على السودان بشكل شديد الخصوصية؟

هذا العمل أخذ مني عامين، وهما كل الوقت الذي قضيته في أوروبا بالنمسا، وكنت دائماً ما أكتب وفقاً للمكان الذي أنا فيه، مثلاً رواية مسيح

دارفور بدأتها في دارفور قريباً جداً من ميادين المعارك، ومن ذات أمكنة الصراع، وبين الضحايا أنفسهم، الجنقو كتبتها وأنا أتجول في الحدود الإثيوبية الإرتيرية في حقول السمسم والذرة، في بيوت صانعات المريسة وعرق العيش والبلح، بين الجنقو والجنقاويات وعند محبتهم، رواية الطواحين التي أبطالها طلاب كلية الفنون، حملتني لدراسة الفن التشكيلي، وهكذا، العمل الروائي عندي لا ينفصل بأمكنة الحياة التي تخصني، فالروائي مثل النحات النوبي يعمل على الصخرة التي يعرفها ويحفظ خصائصها.

- في الإهداء قلت إن الشيطان حتى وقت قريب كان يكتب لك الروايات، ماذا تفعل الآن بعد أن تخلى عنك، خاصة أنه يمكن استنتاج أن (الرجل الخراب) مكتوب دون عون من الشيطان؟

قصتي مع الشيطان ليست قصة خيالية ولا هي نوع من العبث والجنون والشيطنة، وليست أيضاً حكاية إبداعية، فهي واقع فعلي مادي ملموس ومعاش، فأمي عليها الرحمة هي أول من انتبه أن هنالك شيطان يخصني أنا بالذات، وهو كان يقيم معنا في البيت بمدينة القضارف بقشلاق السجون، ربما لم يكن شيطاناً ولكنها أطلقت عليه هذا الاسم المربك المحير، وأنا قبلته وهو ربما قبله أيضاً ولو على مضض، ولكن ظلت رعايته لي كاملة غير منقوصة، لذا عندما شاهدتني أمي أملأ كراسات المدرسة ودفاتر كبيرة ضخمة بالكتابة وأنني أقضي ليلي في ذلك العمل، لم تندهش، تعرف أن رأس ولدها هذا الصغير ليست به كل تلك الكلمات، إنما يمليها له الشيطان

صديق طفولته وراعيه الوفي.

ثم حدثت لي أشياء كثيرة غريبة جداً، طوال حياتي، لم تحدث لإنسان قبلي إلا إذا كان لديه مثل الذي لديّ، ولا أبالغ إذا قلت أنني لو لا هذا الشيطان الطيب لمتُّ منذ سنوات في مناطق الحروب التي لا يبدأ فيها القتال إلا بعد أن أفارقها بساعات قلائل، كان يهمس لي: يا عبدو، عليك أن تغادر الآن.

بارك الرب في شيطاني الجميل، ذلك المخلوق الوديع، الذي يكتب لي الروايات والقصص القصيرة، وعلمني الشعر، وأوحى لي ببعض الأفكار الشيطانية. وأظنه كان قربي في الطائرة إلى أوروبا، من يدري؟.

- أخبرنا أكثر عن شكل التعاون مع ناشرك «هنداوي»، وألا ترى أنك مهضوم الحق في أن أعمالك ليس لها توزيع جيد بين البلدان العربية؟

مؤسسة هنداوي للعلوم والثقافة بها إدارة وموظفون نبلاء، وأنهم بشر يسهل التعامل والتعاون معهم وأنهم محترمون، وأصبحوا لي أصدقاء أكثر مما أنا عميل عندهم أو زبون، ولكن في ظني أن مشكلة هنداوي كمؤسسة هي مشكلة بيروقراطية بحتة، أعني مشكلة تصاحب المؤسسات الكبيرة التي تعمل وفقاً للوائح ونظم إدارية صارمة، في واقع شديد التغير ومربك مثل واقع البلاد التي نحن منها، السودان ومصر. ومنذ اللحظات الأولى أخبرت المؤسسة عما يمكن أن يصير عليه الحال في توزيع كتابي، وشرحت لهم كيف أن من كتاب واحد يدخل السودان يمكن أن ينسخ الناسخون ولصوص الكتب والناشرون الأشباح الآلاف، وعليهم أن يقوموا بإغراق

السوق تماماً في السودان ومصر، ولكن لكي تأخذ هذه الفكرة دورتها، استهلكت وقتاً طويلاً، أما اليوم فمؤسسة هنداوي لا تستطيع أن توزع كتاباً واحداً في السودان، فلقد سيطر المزيفون على السوق وأعرف الآن سبع طبعات مختلفة لكتاب الرجل الخراب بالخرطوم وطبعة واحدة رديئة بمصر أنجزها ناشر مشهور، وبذلك خسرت تماماً أن أجد مليماً واحداً من هذا الكتاب من سوق السودان، ولكن أنا سعيد أيضاً بأن الكتاب الآن في كل مكان في السودان وأنه أصبح مصدر دخل لبعض باعة الكتب الفقراء، ويكفيني إذا استطاع أحدهم أن يوفر إفطاراً لطفله من ربح يأته من أحد كتبي. ولي تعاون آخر مع هنداوي وهو تعاون ناجح، أن أعطيتهم حق نشر كتبي إلكترونياً لخمسين سنة ولهم الفضل في توصيل كتبي للقراء في كل أنحاء العالم مجاناً.

- كيف ترى الجوائز الأدبية في العالم العربي مثل البوكر وكتارا؟ وألا تفكر في التقدم لهذه الجوائز؟

الجوائز مشجعة جداً، ولكن الذي يدهشني فعلاً في أحيان كثيرة عندما أقرأ العمل الفائز، أحس بأن في الأمر شيء لا أفهمه، هل هنالك مواصفات أخرى للعمل الذي عليه أن يفوز بمسابقة ما غير الفن البحت؟؟ طبعاً سأشترك في يوم ما في مسابقة ما، ولا تهم النتيجة.

- هل أصبح على الكاتب أن يكون جزءً ضروريًّاً من التسويق لأعماله بحضوره لحفلات التوقيع والندوات التي تناقش روايته؟

طبعاً، الكاتب لم يعد شيئاً منفصلاً عن سوق كتابه وسوق الكتب

الأخرى، أقصد سوق القراءة. وتواجده بين القراء أصيل كواحدٍ منهم وهو القارئ المنشئ للعمل الفني وهم المؤلفون اللاحقون له، ودورهم في تأليف النصوص التي تخصهم من نصه، كبير وفاعل وأساسي. والقارئ هو الكاتب الأدق الذي يصنع مؤلفه من خبراته وظنونه مباشرة. وتواجد الكُتَّاب في الزمان والمكان بين القراء يفيد تجربة الكاتب ويعطيه الثقة فيما يكتب أو يحبطه، وكلاهما تفيدان الأعمال القادمة.

- بخصوص الترجمة، هل هناك أعمال تترجم لك حالياً أو تفكر في مشروع تعاون مع مؤسسة ثقافية أوروبية لترجمة أعمالك؟

لدي مشروعات في الترجمة: الجنقو مسامير الأرض، ستصدر هذا الشهر من الولايات المتحدة بالإنجليزية، ترجمها الأستاذ عادل بابكر، مسيح دارفور بالإنجليزية ترجمها عادل بابكر وبالألمانية ترجمها الدكتور غونتر أورت وبالفرنسية ترجمها البروفيسور إكزافيه لوفان» ستصدر عن دار زولما بباريس، وهي الدار التي ستقوم بنشر رواياتي الأخرى بالفرنسية، والتي في مراحل مختلفة نحو النشر، الخندريس نشرت بالألمانية «ترجمتها الدكتورة إشراقة مصطفى»، والآن تُدَرَّس بالمعهد العالي بسالفلدن، البحيرة المسحورة وهي قصة للأطفال صدرت بالألمانية في فيينا «ترجمها أحمد أوبليد وزوجته أوتي»، فارس بلالة وحواية والضبع قصص شعوبية، صدرتا بالإنجليزية والفرنسية والعربية، بدار هارماتان بباريس «ترجمها البروفسير إكزافيه لوفان»، وهكذا.

- أخبرنا ببعض التفاصيل عن طقوس الكتابة، المكان، الوقت، أنواع الطعام والشراب، هل تكتب بشكل يومي وكم عدد الساعات؟

أكتب الرواية، أو في الحقيقة يمليني لها الشيطان بطريقة غريبة، لا أبدأ أبدًا بالفصل الأول، إنما أكتب أول مشهد يحضر إلى ذهني، بدون تخطيط وبصورة عشوائية جداً، ثم تنمو الرواية في الاتجاهين، نحو الأعلى ونحو الأسفل، بمعنى أن آخر فصل أكتبه هو الفصل الأول معاً مع الفصل الأخير، وبعد ذلك في أحيانٍ كثيرة قد أكتب بعض الفصول الأخرى المهمة في وسط الرواية في اتجاه البداية أو اتجاه الخاتمة. وهذا يجعل الشكل في رواياتي غريباً جداً، ولا تُوجد تراتبيّة سردية، ويمكن للقارئ في كثير من الأحيان أن يقرأ الرواية بالطريقة التي تعجبه، كما أن القارئ يجد أحداثاً في رواياتي مبتورة لأن تمامها ببساطة في فصل آخر، فعلى القارئ أن يكون منتبهاً طوال وقت القراءة وإلا أضله الشيطان. فأنا أعتمد على القارئ في كتابة الرواية وبنيتها، أي أن دوره مهم في أن تكتمل الرواية بعد نشرها.

ليست لي طقوس معينة في الكتابة، أكتب في كل مكان وكل زمان ولكنني أفضل العمل في الصباح والنهار، فالليل لا أستهلكه في أعمال الكتابة، فهو لي. عادة أعمل في القراءة والكتابة يومياً بمعدل ثمان ساعات.

- هل تختلف الحياة خارج البلدان العربية بالنسبة لعبد العزيز بركة ساكن الكاتب؟ وهل هو اختلاف إيجابي أم سلبي، حدثنا عنه أكثر.

أنا أحب الحياة في الريف، ليس لي مسكن في أية مدينة، حتى الخرطوم، أحب أن أقيم في المناطق الخلوية ولكن للأسف في السودان لم تعد فيه آمنة تلك البقاع، وأحب أيضاً القاهرة، لأنك يمكن أن تشكل القاهرة كما تهوى، يمكنك أن تصنع منها قرية بسيطة أو مدينة معقدة.

الآن أقيم أيضاً في الريف النمساوي، في منطقة جبال الإلب على حدود بعض الدول المجاورة للنمسا.

اختلاف الحياة يعتمد أيضاً على استعداد الشخص النفسي لتقبل كل ما هو جديد. في أوروبا أحس بأنني أكثر حرية وأكثر أمناً وأكثر وضوحاً وأكثر فقراً.

- ماذا مثلت لك الكتابة في اللحظة التي بدأت فيها خطّ أول أعمالك؟ وكيف ترى الأمر بعد مسيرتك المختلفة؟

منذ صغري، حيث كتبت أولى رواياتي وأنا في الـ13 من العمر، كنت دائماً أحب أن أكون كاتباً، فقط كاتب، وتشكلت حياتي على هذا النحو، نعم لقد قمت بوظائف كثيرة: «خياط وبناء وعامل صحة، ومعلم، وموظف في منظمات دولية، مستشار في الأمم المتحدة، مدير لإحدى مؤسسات البنك الدولي، ثم لاجئ في المعاش.» ولكني كنت دائماً الكاتب الذي يعبر تلك الوظائف نحو هدفه الأسمى. في الكتابة لا يفيد أن تعتبرها مجرد نزوة عابرة، أما أن تكون الكتابة مشروع حياتك أو لا تكون أنت كاتباً.

- ما هي الأعمال التي قرأتها مؤخراً وأحببتها من الأدب العربي والغربي؟ وما أحب الأعمال إلى قلبك في العام،

والكاتب الذي ترى أنه أثر فيك كثيراً؟

أحب دائماً وبصورة متواصلة أن أقرأ المواقف والمخاطبات وهو الكتاب المقدس للنفري، ولكن الكتاب الذي أثَّر فيَّ ودفعني للكتابة هو كتاب: قصص الرعب والخوف للشاعر الأمريكي إدجار آلان بو. أقرأ كل ما أجده من الأدب العربي، وأفضل أن أقرأ للأجيال الجديدة.

- أخبرنا إذن، هل هناك رواية تعمل عليها في الوقت الحالي؟ وهل هناك ما يمكن أن نقتنصه من تفاصيل حول أجوائها أو انشغالها؟

روايتي الجديدة: هي منفستو الديك النوبي. سأخبرك بجزء منها:

«الأَبْنَاءُ السَّفَلَة نَحْنُ الأَبْنَاءُ السَّفَلَة

نَحْنُ الأَبْنَاءُ السَّفَلَة

نَحْنُ الأَبْنَاءُ السَّفَلَة

نَحْنُ الأَبْنَاءُ السَّفَلَة

نَحْنُ الأَبْنَاءُ السَّفَلَة

نَحْنُ الأَبْنَاءُ السَّفَلَة.

في حواره مع مجلة أخبار الأدب بركة ساكن يقول: الرواية في السودان ما زالت في طور التشكيل [1]

حوار: ابتسام القشوري [2]

يعتبر عبد العزيز بركة ساكن من الأصوات المتميزة في الرواية السودانية، وهو يمثل حالة فريدة في المشهد الروائي العربي باعتبار أنّه يمضي نحو الكتابة بوجه مختلف يطرد شبح الكلاسيكية معبراً بطريقة فنية ومضمونية جديدة عن هموم وطنه الذي خربته الحروب، عن كل المهمشين الذين لا صوت لهم، عن الإنسان في كل أصقاع الدنيا منادياً بالديمقراطية والسلم والحرية. عبد العزيز بركة ساكن من مواليد كسلا.. تعرضت معظم مؤلفاته في السودان للمصادرة حتى لقب بالزبون الدائم للرقيب. وعلى الرغم من ذلك يظل هذا الروائي الأكثر انتشاراً في السودان وتتأثر بأفكاره نسبة من الشباب الذين يقرؤون كتاباته خلسة. من مؤلفاته «رماد الماء»، «زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة»، «العاشق البدوي»، «الجنقو مسامير الأرض» وآخرها «الرجل الخراب» وله رواية «منفستو الديك النوبي» تحت الطبع، تُرجمت بعض أعماله للفرنسية والإنجليزية. يعيش منذ فترة

---

(1) نشر الحوار في مجلة اخبار الادب المصرية بتاريخ 6 مارس 2016.

(2) ناقدة تونسية.

في النمسا وكان لنا معه هذا اللقاء الذي تحدث فيه عن الوطن وعن الرواية السودانية وعن الكتابة في المنفى وغيرها من المواضيع.

- بداية في نظرة سريعة إلى خريطة الإبداع العربي نجد أن الأدب السوداني لم يأخذ حظّه من الانتشار بين القراء باستثناء الطيب صالح ومحمد الفيتوري، فما العوامل برأيك التي جعلت الرواية والشعر السودانيين في هذه المرتبة؟

طبعاً هذا الافتراض كان صحيحاً تماماً في سنوات قليلة ماضية حيث فرضته ظروف عزلة موقع وعزلة هوية وعزلة إعلام، بالإضافة لعدم قيام الدولة بواجبها في رعاية الثقافة والفنون عامة، والاستثمار في الفن كأحد مجالات التنمية المهمة. وإهمال الدولة نتج عنه أن المبدع عليه بجانب إنتاج العمل الفني أن يقوم بالتسويق لنفسه. أما عزلة الهوية فهي إننا كشعوب سودانية تتقاسمنا هويات شتى بحكم الموقع الجغرافي، لكن تبنِّي الدولة لهوية واحدة دون الأخريات وضعنا في موقع اللاهُوية. بالتالي لم يهتم العرب الذين تبنت الدولة الانتماء إليهم قضيتنا الأدبية ولم يضعنا الأفارقة في أجندتهم الثقافية، ولم تقم الدولة بسد الهوة. فكانت العزلة الإعلامية من قبل الدول العربية والإفريقية معاً، ولكن اليوم، والفضل يعود لهجرات الأدباء إلى دول عربية أو أوربية للعمل أو الدراسة، استطاعوا أن يجعلوا للسودان اسماً وسط القارئ العربي، والقارئ العربي المواظب سوف يستحضر في ذاكرته عدة أسماء إلى جانب الفيتوري والطيب صالح مثلاً: منصور الصويم، أمير تاج السر، طارق الطيب، ليلى أبو العلا، جمال

محجوب، استيلا قايتانو، أحمد الملك، بشرى الفاضل وغيرهم من السرديين الذين استطاعوا كسر حاجز العزلة.

- أنت من جيل التسعينات ظهرت مع ثلة من الروائيين أمثال أمير تاج السر، محمد حسن البكري، أبكر آدم إسماعيل، ليلى أبو علا وغيرهم الذين غيروا في منحى الرواية السودانية، فما أهم ملامح الرواية السودانية الجديدة؟

أُفضِّل «ملامح الرواية في السودان» أكثر من «ملامح الرواية السودانية»، لأن الرواية في السودان ما زالت في طور التشكيل وتحتاج لتراكم كمي ونوعي حتى تظهر ملامح تخصها دون غيرها، ويمكن حينها أن نطلق عليها الرواية السودانية، وهذا أيضاً شبه مستحيل وفي الغالب ستنحو منحى الرواية في الدول الأخرى حيث يصعب تشكيل ملمح روائي يخصّ دولة بعينها، ولكن يسهل نسب الرواية لكاتب، مثلاً أن نقول: رواية نجيب محفوظ أو رواية إدوارد الخراط أو رواية صنع الله إبراهيم أكثر مما يمكننا قول: الرواية المصرية. وكذلك الأمر في تونس والجزائر والأردن وأمريكا وألمانيا وغيرها، وذلك للبون الشاسع في طرائق كتابة الرواية من روائي لآخر من نفس القطر ونفس الجيل. ففي السودان ما يميز رواية مبارك الصادق ليس هو ذاته في رواية إبراهيم إسحق أو شيخ الرواية في السودان عيسى الحلو. ولجيل التسعينيات أيضاً ذات الخاصية، ولو أن أبكر آدم ومنصور الصويم يميلان للرواية التي تتناول مواضيع الهُوية ويختلفان في طرائق التناول وعمل الأدوات الفنية واللغة وهكذا.

- في معظم رواياتك تحاول أن تجسد حلمك: الحلم بالقومية السودانية. هل ترى أن هذا الحلم ممكن التحقيق والسودان يتكون من 19 جماعة عرقية وحوالي 600 جماعة عرقية فرعية؟ أليس هذا الحلم حلماً طوباوياً يصعب تحقيقه؟

لا مستحيل في ذلك، ولكن يجب ألا يُفهم معنى التوحيد أن تكون للشعوب السودانية كلها هُوية واحدة، أبداً، إنما الوحدة في التنوع، أقصد استثمار التنوع من أجل خلق أمة سودانية ومشروع قومي وطني حقيقي يتيح لكل الثقافات أن تنمو بصورة طبيعية، يحقق الأمن والاستقرار يوقف الحروب التي تدور في السودان من قبل الاستقلال إلى اليوم، حلم الأمة المتسامحة حيث يسود الاعتراف بالآخر المختلف، وأن يكون دور الدولة هو رعاية الاختلاف واستثماره وليس محوه واستنهاض رؤية وحدوية إقصائية بغيضة، تلك التي تقود الآخر لحمل السلاح دفاعاً عن هويته.

علاقتك بالسلطة الحالية بالسودان متوترة إذ اعتقلت في سنة 2012م، مُنعت كتبك من أن تعرض في معرض خرطوم الدولي للكتاب، صُودرت رواياتك مسيح دارفور ورواية مخلية الخندريس والمجموعة القصصية امرأة من كمبو كديس؛ فهل هذا يعود للإيحاءات الجنسية كما تدَّعي السلطة أو لمواقفك السياسية لو توضِّح لنا ذلك؟

أظن أن وراء ذلك كيد سياسي وجهوي أكثر مما هو أدبي أو أخلاقي؛ فاللغة التي أستخدمها يستخدمها كثيرون غيري من الأدباء السودانيين،

والكلمات التي في نصوصي توجد كلها في قاموس العامية في السودان، للمرحوم البروفيسور عون الشريف قاسم، وهذا الكتاب موجود في معظم البيوت في السودان، ولم تمنعه السلطات أو تصادره كما أنّ هذا الكتاب لم يُفسد أحداً على حسب علمي إلى الآن، لماذا تمنع أعمالي أنا بالذات؟ وهي ليست نشازاً من مجمل التحقق السردي في السودان فيما قبل الأستاذ الطيب صالح والطيب صالح نفسه وما بعده؟ هل لذلك علاقة بما يحدث في دارفور من إبادة؟ هذا سؤال مشروع.

- رغم هذا المنع ورغم أنك الزبون الدائم للرقيب إلاّ أنّك من أكثر الكتاب قراءة في السودان، وتأثيراً في جيل الشباب وطلاب الجامعات الذين يقرؤون ويتداولون رواياتك خلسة؟ فهل تعتبر ذلك مؤشراً إيجابياً؟

في عصر الإنترنت، في عصرٍ تنتشر فيه الماكينات الطابعة سهلة الحركة، وحيثما وجد المضاربون الذين يبحثون عن الربح السريع في سدّ هوة الطلب، لا يمكن منع كتاب من الوصول للقارئ، أينما كان، والأفكار الظلامية لا يمكنها غير إصدار قرار بالمنع ولكن ليس بعدم القراءة. فكتبي متوفرة ولو أنها مزورة في طبعات رديئة مستعجلة وتصوير سيئ وأحياناً يتداولها الناس بالبلوتوث وغيرها من أدوات التواصل الإلكترونية، أيضاً تُهرّب بعض الكتب إلى الداخل من مصر، والغريب في الأمر أن بعض الرسميين يتاجرون في كتبي أيضاً ويربحون من بيعها ويحصلون عليها عن طريق المصادرة من أصحاب المكتبات أو المهربين: في السودان

الآن بعض الكتب في حُرمة المخدرات. الأجيال الجديدة في السودان تقرأ بصورة مقبولة ولو أن ذلك دون المطلوب، ولكن في ظروف الفقر وتسلط الدولة وانتشار الفكر الإخواني الهدام، فإن القراءة تعتبر عملاً نضالياً بحتاً ومقاومة لقوى الظلام.

- معروف أن الموروث الشعبي السوداني غني جداً نظراً لحفاظ هذا الشعب على جانب البداوة فيه، في مجمل رواياتك استلهام للموروث الشعبي السوداني هل هو مساهمة منك في الحفاظ على الذاكرة السودانية من التلاشي؟

الناقد والروائي السوداني عماد البليك أشار في مقالة له إلى البداوة العنيفة المتسترة خلف عنوان رواية العاشق البدوي، بداوة الدولة المتمثلة في عنفها أي تقنين العنف أو السكوت عنه أو حماية الذين يقومون به وشرعنة السلوك غير المتحضر. ولكن الحفاظ على الإرث الثقافي لا يعني الحفاظ على السلوك البدوي الذي يَهدم القيم الإنسانية النبيلة التي تحفظ التعايش السلمي والمشترك بين البشر والشعوب في وطن شاسع مثل السودان، وهنا نتحدث عن البداوة المنقولة فكرياً، الواردة مع نصوص أُلبست قدسية خاصة لأسباب سياسية واقتصادية، أي ليست منتجاً محلياً لشعوب لها حضارات راسخة قبل ميلاد السيد المسيح بما يقارب سبعة قرون، بداوة مثل عاصفة ترابية تهب من صحراء قاحلة لتخفي هرماً.

- تقول سيمون دي بوفوار «إن المرء لا يولد امرأة وإنما يصبح امرأة» في مجموعتك القصصية امرأة من كمبو كديس

نقد لاذع لوضعية المرأة بالسودان، وفي معظم رواياتك الأخرى تكون بطلة وفاعلة، هل هو انتصار لها في الأدب؟ وما رأيك في وضعية المرأة السودانية اليوم؟

في الحقيقة المرأة السودانية، على الرغم من التمييز ضدها والمعاناة التي تواجهها يومياً في ظل حكومة التطرف الإسلامي والهوس الديني في الخرطوم؛ إلاّ أنها أحياناً أحسن وضعاً من رصيفاتها في كثير من الدول العربية من ناحية الحقوق المنصوص عليها في القانون؛ مثل حق الترشيح والانتخاب وحق الأجر المتساوي مع الرجل وحق الطلاق والزواج وغيرها من الحقوق السياسية والاقتصادية، ولكن ما تعانيه فعلاً هو ما تحدثنا عنه في إجابة سابقة، وهو البدوية السلطوية، ويعاني الرجل أيضاً منها، فوضع الرجل والمرأة معاً فيما قبل 1989م كان أفضل بكثير، والمجتمع السوداني الريفي هو مجتمع في ظاهره ذكوري ولكن في باطنه أمومي؛ فالأم هي كل شيء، ففي الأحياء الصغيرة يعرف الأطفال بأسماء أمهاتهم. فمثلاً أنا: عبده ود مريم، والبجا يحبون أسماء مثل، أبو آمنة أبو فاطمة، أبو حواء، وكثير من الرجال تلصق عليهم أسماء نسائهم المعروفات في الحي، مثلاً آدم راجل خديجة، وهكذا. والمرأة في دارفور والنيل الأزرق ذات مكانة اجتماعية كبيرة وهي عاملة في كل ما يقوم بعمله الرجال، وذات رأي، بل تستطيع امرأة أن تشعل حرباً بأغنية أو قصيدة شعر.

- نلاحظ أن الأدب اللبناني تأثر بالحرب الأهلية اللبنانية وأنتج أدباً وفنوناً تؤرخ لهذه الحرب ونتائجها النفسية

والمادية والاقتصادية على البلد والأشخاص، فهل حدث نفس الشيء بالنسبة للأدب السوداني بعد الحروب الأهلية التي خلفت ما يقرب من مليوني قتيل وبلدٍ تمت تجزئته إلى دولتين يواجهان خطر الحرب الشاملة؟

كنت قريباً جداً من الحرب في دارفور والنيل الأزرق وفي شرق السودان أيضاً، ومن أسرة بها كثير من الجنود، ولدي أصدقاء كانوا ضحايا الحروب، مثل شيكيري توتو كوة الطفل المجند الذي قُتل في حرب الجنوب وتم نسيانه تماماً. ولم تغب الحرب لحظة من أعمالي الأدبية، والحروب في كل العصور كانت ملهمة للفنانين والمبدعين، لأنها ترعبهم فيلوذون بأقلامهم وريشاتهم كتعويذة تقيهم شرها. وأنا أيضاً كنت أتقي شر الحرب وأتخلص من خوفي منها بكتابتها روائياً. كما أن من يرغب في التخلص من سحر المرأة يقوم بالزواج منها، فتزوجتها. الآن استوحى الكثيرون الحرب في قصصهم، أقصد في السنوات الخمس الماضية صدرت روايات كثيرة تناولت الحرب بصورة أو بأخرى، خاصة روايات «التسعينيين». فهم مغامرون ومجددون ومخربون.

- تعرضت في روايتك الأخيرة «الرجل الخراب» إلى مسألة مهمة وهي مسألة الصراع الحضاري بين العرب والغرب، هل تعتقد أن الرجوع لهذه التيمة ضرورة اليوم؟

أصبح سؤال الصراع الحضاري أكثر تعقيداً، لأنّ هنالك شكوكاً في هل أنّه فعلاً صراع حضاري أم صراع قوى؟، في ظنّي أنّه صراع قوى سياسية،

صراع من أجل الحصول على موارد أكثر، وإن أخذ ظاهرياً صورة الصراع الثقافي الحضاري وتمظهر في الدين بصورة فجة، يبقى الصراع صراعاً من أجل الاستحواذ على السلطة التي أعني بها القوة والثروة، وقد تديره دول أو جماعات أو يقوم به أفراد منعزلون وشركات عابرة للقارات أو مؤسسات دينية لا فرق، ومن التبسيط بإمكان القول إن الصراع هذا الذي يلبسه البعض الثوب الحضاري هو لا يلتفت للحضاري إلا عندما يرغب في استغلاله واستخدامه: فلننظر عن قرب، من الذي صنع التيارات الإسلامية الكبيرة والمؤثرة التي تملأ العالم ضجيجاً اليوم؟، أليست هي الدول ذاتها التي تبدو في الظاهر تختلف عنها ثقافياً؟ الولايات المتحدة والقاعدة نموذجاً. في ظني الصراع بين الغرب والشرق ليس صراعاً ثقافياً بل إنه صراع من أجل الاستحواذ على مزيد من السلطة، والتي أعني بها القوة، التي هي الثروات في معناها المتسع الشاسع.

- قدمت من خلال شخصية «درويش» الشخصية الرئيسية في الرجل الخراب نقداً لاذعاً للثقافة العربية وترسباتها المتخلفة، هل تعتقد أنّ هذا ما ينقص العقل العربي: النقد الذاتي؟

من غير اللائق القول إن العقل العربي هو عقل غير نقدي، بهذا التعميم، ولكن الخطابات السلطوية قديمها وحديثها في هذه البلاد هي التي تبقي الكثرة في حيز الأحلام والعواطف في سجن الفهم الخاص للدين والعالم، أي ما تصطحبه السلطة الحاكمة من الدين، أقصد ما يفيد بقاءها

واستمراريتها، وهنا الأفضل للسلطة هو العقل النائم أو المنوم أو المسرنم، وليس العقل النقدي اليقظ، أفضل لها الجهل وليس المعرفة والعلم، وهكذا أصبحت السمة الغالبة لهذا العقل هي العاطفة، التأثر السريع بالخطابات المفخخة، أي العقل الفتوي النقلي، عقل النسخ واللصق.

- في مجمل رواياتك تنحو إلى التجريبية المفرطة والخروج عن قواعد الرواية النمطية: تعدد الرواة، تكسير الخط الزمني، رمزية المكان، تضمين التقنيات الحديثة، الآرساليات، المزج بين الأجناس الروائية: المذكرات، الرواية، اليوميات، هل يعود ذلك إلى تأثر الرواية السودانية بالروافد الأجنبية؟

الرواية في أصلها هي عمل أجنبي بحت خارج حدود الوطنية والمواطنة، عمل مستورد بل يمكن أن نطلق عليه صفة العمالة والخيانة الوطنية. وعندما يكتب الروائي فإنه يعمل على خيانة بمستويات مختلفة: خيانة اللغة، خيانة نفسه، خيانة مجتمعه، خيانة دولته وشعوبه، خيانة الرواية ذاتها أو حتى الشروع في خيانة غير موجهة لشخص أو شيء ما. وكنت وما زلت أكبر عميل للمُخبِر إدجار آلان بو والجاسوس اللبناني جبران خليل جبران والمفسد الأكبر: الخيال البشري.

- ترجمت بعض أعمالك للغات أخرى؛ روايتك الجنقو مسامير الأرض تُرجمت للآنجليزية وتُرجمت مسيح دارفور للفرنسية، هذه الالتفاتة المهمة من المترجمين لكتاباتك هل ترجع لعلاقاتك وإقامتك في المنفى أم هو الوضع في السودان؟

كل أعمالي التي تُرجمت إلى لغات أخرى تمّت ترجمتها بينما كنت أقيم في السودان بقرية في النيل الأزرق اسمها الكُرمُكْ، وبعض المترجمين قاموا بزيارتي هناك وأقاموا معي لفترات قصيرة، مثل البروفيسور إكزافيه لوفان البلجيكي الذي ترجمني للفرنسية، وماري أونيل التي ترجمت شيئاً من نصوصي للسويدية. الآن يعمل المترجم الألماني الكبير غونتر أورت على ترجمة مسيح دارفور للألمانية، ويقوم الأستاذ عادل بابكر بمواصلة ترجماته لكتاباتي بترجمة مسيح دارفور للإنجليزية، وكان قد ترجم من قبل الجنقو للإنجليزية، كما يعكف البروفيسور رودلف راينر في النمسا على ترجمة مجموعة من قصص الأطفال صدرت بالفرنسية إلى الألمانية، وهي الترجمات القليلة التي حدثت بينما أنا أقيم في المهجر، والشيء الغريب أنّ مجمل إقامتي في المهجر لم تتعد السنة وستة أشهر فقط، على الرغم من ذلك يتحدث الناس عن هجرتي وكأنما كنت أقيم منذ ميلادي في المنفى: والمنفى لا يعني في كل الأوقات المنفى، فقلبك منفاك الأعظم.

كيف تُقيّم اليوم المشهد الأدبي السوداني؟

من ناحية التحققات الثقافية التي تعتمد على الفرد كمنتج، جيد. من ناحية المؤسسة الثقافية ودور الدولة، قاتل. ومن ناحيتي: مُربِكْ.

- هل تحول بركة ساكن إلى ناشط حقوقي يفضح التراجيديات السودانية للعالم؟

لم أتحول. إنما كنت دائماً ناشطاً حقوقياً، فالإنسان ناشطٌ حقوقي منذ ميلاده.

روائي سوداني غضبت عليه الخرطوم وصودرت معظم مؤلفاته

عبدالعزيز بركة ساكن: حققت الشهرة بفضل بركة جدي برمرجيل [1]

– الأدباء الذين لم يستطيعوا تأكيد وجودهم الأدبي يُحمِّلون الطيب صالح مسؤولية فشلهم

القاهرة – السيد حسين [2]

هو واحد من أهم الأسماء الأدبية في الساحة السودانية، تميزت كتاباته بالجرأة والتمرد على الواقع ونقد السياسات القائمة التي يعتبرها سبباً في تأخر السودان عن محيطه العربي والدولي، تعرضت معظم مؤلفاته للمصادرة حتى لقب في الأوساط الفنية بالزبون الدائم للرقيب. وبرر المجلس الاتحادي للمصنفات الفنية والأدبية في الخرطوم قرارات الحظر لما تحتويه مؤلفاته من «مشاهد جنسية خادشة للحياء العام». وساكن يرد «يظن البعض أن في كتابتي ما يسيء لمشروعاتهم الآيديولوجية ويخترق

(1) نشر الحوار بصحيفة السياسة الكويتية بتاريخ 14 مارس 2017.
(2) صحفي مصري يعمل بصحيفة الاهرام.

خطاباتهم المستقرة، بالطبع لا أقصد ذلك، كل ما أفعله هو أنني أنحاز لمشروعي الإنساني، أي أكتب عن طبقتي أحلامها آلامها طموحاتها المذبوحة وسكينتها أيضاً التي تذبح هي بها الآخر. وإلى تفاصيل المواجهة في الحوار التالي:

كيف ترى المشهد الثقافي السوداني؟

على مستوى التحقيقات جيد، ومنتج بصورة كبيرة، وهذا التراكم الكمي كما يقولون سيقود حتماً لتراكم نوعي كبير، أنا أؤمن بمقدرة الأجيال القادمة إذا أخذت القراءة بقوة، إذا مضت أبعد من تقليد ما هو سابق -أوربيّاً كان أم عربياً- وبَحَثَت عن طرائق تخصها، إذا ارتبطت تحقيقاتهم بذواتهم هم. أما من الناحية المؤسسة فهو محبط ومميت، فعدو الدولة الحالية الأول هو الأديب وكتابه الذي يطلق الرصاص ويثير طوفان الكراهية لديها، فبعد أن فشل مشروعها المدعي، أصبح مشروعها الحالي هو قتل الجمال في السودان، وتأسيس ثقافة القبح والكراهية، واستطاعت عن طريق بعض الأدباء المرتشين ومؤسسة المصنفات الفنية والأدبية أن تُضيِّق على الأدباء وتحقيقاتهم، ويبدوا ذلك جلياً عن طريق مصادرة الكثير من الكتب في المعارض ومن المكتبات ومنع تداولها وإتلافها بل وحرقها.

أبطال الرواية

إلى أي مدى تتعايش مع بطل روايتك، وهل تضفي عليه بعضاً من صفاتك الشخصية أم تتركه لتحديد مصيره بنفسه؟

أبطال الروايات مغرورون، وناكرو جميل، ما أن يتبينوا ملامحهم حتى

يصعب القبض عليهم وتوجيههم، حالما يمارسون التمرد على الكاتب، فالشخصية المبنية بصورة جيدة، هي الشخصية التي تنطلق ذاتياً في العمل الروائي ولا حاجة لها بالكاتب سوى أن يحبّرها، أن يجعلها في نظام اللغة الذي تختاره هي بذاتها.

هل أدخلت تجديداً على فن الرواية؟ مدرسة جديدة أو لوناً آخر غير الذي قُدم من قبل؟

أظنني عملت كثيراً على الراوي، واستفدت من طرائق الروي في مجتمعاتي الصغيرة بالسودان؛ ففي رواية الجنقو انتحلت آلية الحوار في مشارب الخمر البلدية، وتجمعات العمال، حيث يظن كل شخص في مشرب الخمر البلدي، أنه مركز الكون بتمركزه في الحكايات، وأنه الأكثر أهمية، بالتالي الجميع هم الأكثر أهمية، الجميع هم أوتاد الكون والحكايات، فعلي أن أنتج رواية كل شخصياتها أبطال ولا يمكن إهمال تأثيرهم الفني على بنية النص وكان هذا تحدِّيًّاً فنيًّاً معقداً، فاللغة في السودان ليست ذات نمط واحد، فهي تعبر عن شخصية المتحدث وتشير إلى المكان الذي جاء منه، وتُحدِّد أيضاً موقعه الاجتماعي، بل أهو ذكر أم أنثى، أم مثلي عابر للنوع. فكل بطل من الأبطال يعني منظومة لغة كاملة.

بما أنه تم توقيفك عن العمل بالسودان هل تصنف نفسك كاتباً ضد السلطة؟ وهل أعطاك ذلك شهرة سريعة؟

كثيرون هم ضد السلطة، وكثيرون من صادرت السلطة كتبهم، وكثيرون من أجبروا على المنفى، وكثيرون من تم التضييق عليهم، فأنا لست استثناءً،

أنا واحد من عشرات الكُتاب السودانيين المغضوب عليهم من الخرطوم، فلا علاقة لذلك بأية شهرة، وإلا لأصبح الآن جميعهم مشهورون، فلنقل إن لشهرتي علاقة بالحظ وحسن الطالع ودعاء الأمهات وبركات الجد برمرجيل الأعظم. كما أنها ليست شهرة سريعة فأنا أكتب منذ ربع قرن من الزمان.

- في روايتك» الرجل الخراب» تأثر بشكل مباشر مع فكرة العيش في الغرب، ما تأثير المكان عليك؟

المكان هو الإطار المشكل للإنسان، ويمكن مع بعض التطرف أن نقول إن المكان هو الوجود كله، وقريباً من الفيلسوف سورن كيرجارد (المكان في أين)، وهذا الأين أينٌ محدود ومُعيَّن بدقة. حرماني من مكاني الذي يخصني هو نفي إلى عدم لا يخصني، هو انشطاري إلى واحد مبهم، هو إرباكي وخرابي الذاتي.

فماذا يكتب المنفي في غير حبر المنفى، ماذا رسم غير خيبته وحنينه الأبدي الذي قد لا يتحقق إلا في مكان يخصه ترك فيه وجوده الحق في ركنٍ قصي من حجرة نومه، أعني قد يكون البعض عابراً للأمكنة، ويمكنه فعلٍ ذلك كاستثناء أو تغييب في محاولة لعدم المواجهة مع الذات. ولكني أواجه نفسي بالكارثة، أغوص في بئر الآلام إلى عمقها غير المحدود، ولتجرحني سكينة الهاوية، ولكنني لا أتجاهل وردة الجُرح التي تنشأ هنا بين العظم والمُدية.

أعمالك بها توظيف للبيئة وظهر ذلك في روايتك «الجنقو مسامير الأرض» ما تعليقك؟ وكيف أثرت البيئة السودانية

على تكوينك الأدبي؟

الجنقو كانوا دائماً حولي، بعضهم أفراد أسرتي، نشأنا في البيئة ذاتها، ولكن ما يجب أن يُقال، فالرواية ليست محاكاة لحياة الجنقو ولا تقليداً لهم ولا تصويراً لمفاعيلهم اليومية، الجنقو هم موضوعها، أما الرواية فهي موضوع آلياتها الفنية التي تخصها، والخطأ الذي وقع فيه كثير من القراء والنقاد المتسرعين أن اعتبروا أن رواية الجنقو عليها أن تمثل حياة الجنقو، فهذا ليس عمل الرواية ولا تُعنى به، بل لا يخصها في الأصل، كل شخصية في الرواية تخص وتنتمي لما تحتمه عليها البنية الفنية وبما قامت هي ذاتها بأن تكونه، أي كينونتها التي هي سبب نشأتها.

الرواية التاريخية أو التوثيق التاريخي كيف يمكن للأدب أن يخدم التاريخ من التزوير في هذه الظروف السياسية المتغيرة؟

لا أظن أن الرواية معنية بذلك أبعد من التعامل الجمالي مع التاريخ، ليس التوثيقي البحت، فالرواية قد تضيف إلى التاريخ أبعاداً خيالية لابد منها لأن الخيال من أدواتها.

ما الآشكاليات التي من الممكن أن تقابل من يتصدى لكتابة رواية تاريخية من وجهة نظرك؟

إنه يخدع نفسه أولاً إذا كان يظن أنه سيتناول التاريخ بدقة، وسيكون صادقاً إذا كان يستلهم أحداثاً ويعبث فيها بخياله.

هل ترى أن الحريات العربية مازالت تعاني من القيود؟

أصلا، لا توجد حريات في ما يسمى بالوطن العربي، فالإنسان المقهور

والمهدور طوال تاريخ هذه الشعوب مازال يرزح تحت قيود بني جلدته من الحكام الظالمين من ناحية، وتحت قيود وعيه الزائف من ناحية أخرى، إلا القلة القليلة، التي استطاعت أن تنال حريتها العقلية وهي مهددة باستمرار بالنفي أو السجن أو القتل.

كيف ترى الأحداث العربية الحالية بعد تلك الثورات وما يحدث بالعالم العربي من أحداث ومتغيرات؟

لا يحدث شيء على الإطلاق: المطلوب أن يتحرر الإنسان العربي أولاً، أن يتحرر عقلياً، العلة ليست خارجه، العلة في هذا الشخص، الذي ليست لديه الشجاعة في أن ينشأ السؤال الذي ينقذ وجوده.

فازت رواية «الجنقو: مسامير الأرض»، بجائزة الطيب صالح باعترافٍ وتكريمٍ له قوته ودلالته، ليتم منعها من التداول لاحقاً، كيف تفسرٍ ذلك؟

السلطة في السودان قمعية، وادعاؤها بأنها ذات رسالة دينية جعلها أكثر شراسة، وتخبئ تحت تلك العمامة كل الشرور والمفسدات والدمار، حيث أصبح واضحاً للعيان أن مشروع الأخوان المسلمين في السودان ليس شيئاً آخر غير الثراء الفاحش للحاكمين والبؤس والفقر المدقع والقتل والإبادة الجماعية للمحكومين. فمصادرة الأدب والتضييق على الحريات ليسا سوى مظهر من مظاهر الدولة البوليسية الشمولية الفاسدة الفاشلة.

كيف ترى تأثير لعبة الدين والسياسة في المناخ السياسي والاجتماعي في الكثير من الدول العربية والتي استفادت

منها جماعات الاسلام السياسي؟

لقد حاول المرحوم فرج فوده إيجاد إجابة لذلك، وأطلق عليه الوعي الزائف، ولكن المشكلة الفعلية تتمحور في ادعاء البعض معرفة الحقيقة تلك الحقيقة التي لا وجود لها في الواقع فهي متحولة ونسبية ومخادعة وليست هنالك، بل الأسوأ الادعاء بأنهم الوحيدون الذين يعرفونها، بالتالي على الآخرين أن يصدقوا ذلك، وعليهم أيضاً أن يؤمنوا بها، وأن يقوموا بفعل يجعل إيمانهم عملاً ملوساً وواضحاً، يصل ذلك العمل إلى درجة حرمان الآخرين من حق الحياة. إذا لم تتحرر تلك الشعوب عقلياً لا أمل لها في التحرر جسدياً، وذلك بالمعرفة والسعي نحو المعرفة: الوعي.

البعض يرى أن شهرة الطيب صالح تضعكم في مأزق بسبب الشهرة الاعلامية الطاغية له، وبالفعل هذا التعامل الاعلامي مع الطيب صالح ظلم الكثير من الكتاب الجدد. كيف يمكن التغلب على تلك الاشكالية؟ وهل تواجهك حالياً؟

الطيب صالح بريء من هذه التهمة، الذين لم يستطيعوا أن يؤكدوا وجودهم الأدبي في المكان هم الذين يحملونه مسؤولية فشلهم. وهذا لا يمنعنا من أن نقول أن الإعلام العربي كسول، وأن الكاتب السوداني لا يسوق نفسه جيداً في ظل انعدام المؤسسات الحكومية الوطنية التي عليها أن تقوم بذلك.

البعض يرى أن الأدب السوداني يعتمد على الأساطير، فهل الآرث الثقافي من الأساطير كان حاضراً ومازال لدى الكاتب

السوداني حالياً؟

«الأدب السوداني» لا يستطيع أيًّاً كان أن يجد سمات مشتركة لما يكتب في السودان من أدب، لذا أنا أفضّل مصطلح الأدب في السودان، نسبة للتنوع الشاسع في كل ضروبه؛ فمن يقرأ عالم عباس لا يجد أي تقاطعات بيَّنة بينه ومعاصره الشاعر محجوب كبلو، ومن يقرأ بابكر الوسيلة، ومأمون التلب لا يظن أن الشاعرين من ذات الجيل ويعيشان في أم درمان وينتميان لجماعة واحدة، كذلك حال الرواية، ما بين أبكر آدم إسماعيل والحسن البكري مفازة شاسعة من الاختلاف. وفي كل ضروب الفنون الأخرى.

ولم تنشأ مدرسة أدبية ذات مانفستو يربط فنيًّاً بين أعضائها، قد ينضوون تحت اسم واحد مثلاً «أولوس»، أو «الغابة والصحراء» إلخ، ولكن يظل لكل شاعر عوالمه وطرائق كتابته وأسلوبه.

النقد سلاح ذو حدين، ينظر إليه المبدع أحياناً بعين الريبة، وأحياناً لا يتجاوز حد المواربة والمجاملة والانطباع العابر، فما قيمة النقد بالنسبة لك؟ وهل يعتبر محفزاً على الابداع والعطاء أم مثبطاً للهمة ومساعداً في التقاعس والخمول؟

النقد مهم جداً، إذا نتج عن معرفة نقدية صارمة، واستخدم فيها الناقد أدوات النقد الفني، وأيضاً مهم نقد القارئ العادي جداً الذي لا يمتلك أيًّاً من الأدوات الفنية، ولكن البعض يستخدم النقد كأداة لتصفية الخصومات الاجتماعية ليس إلا وهذا منتشر في السودان والمنطقة العربية، والأسوأ منه النقد الذي يقوم على المحاباة والصداقة.

ما أهمية أن يكون لدى الكاتب مشروع يعمل على تحقيقه؟

الكاتب بلا مشروع كما الذي يحرث في البحر.

كيف تجد البعد الآنساني في الرواية السودانية. وتطور الرواية السودانية؟

الرواية في السودان لها جذور ضاربة في القدم، وأعتبر أن الأب الفعلي للرواية والسرد في السودان هو ود ضيف الله مؤلف الطبقات المعروفة بـ«طبقات ود ضيف الله، فالنص الذي يفترض أن يكون دينياً مؤرخاً للأولياء والصالحين في السودان، صار سردية عظيمة تنهض على السحرية الواقعية، وهو أمتع ما يمكن قرائته؛ فالسحرية مكون أساسي من مكونات الشخصية السودانية قديماً وحديثاً، وانتقلت إلى إبداع الكثيرين من الكتاب في السودان.

الرواية في السودان متنوعة في موضوعاتها وطرائق كتابتها، ويكاد كل كاتب أصيل مدرسة تقوم بذاتها، ونظرة سريعة لهذه الأسماء يمكنها تأكيد ما أدعي: ملكة الدار، عيسى الحلو، الطيب صالح، إبراهيم إسحق، عماد البليك، هشام آدم، نميرى مجاور، سارة الجاك، ليلى صلاح، كلتوم فضل الله، أسماء عثمان الشيخ، بثينة خضر مكي، منصور الصويم، محمد الطيب، أميمة عبد الله، محمد خير عبد الله، محمد مسوكر، أمير تاج السر، حامد الناظر، مبارك الصادق، أحمد الملك، أبكر آدم إسماعيل، رانيا مأمون، جمال محجوب، الزين بانقا، عصام قيسان، محمد الصادق الحاج، ليلى أبو العلا، تعبان لولي ينق، منجد باخوس، أحمد المصطفى الحاج، وحمور زيادة،

يس حبيب نورة، حافظ حسين، فتحي عبد العزيز، آن الصافي وغيرهم وغيرهن.

حصلت على العديد من الجوائز ما رأيك بالجوائز الأدبية؟ وهل تشكل دليلاً على إبداعية المنتج الأدبي؟

الجوائز لا تعني شيئاً غير وجهتها التجارية البحتة؛ إنها تعني الناشرين أكثر مما تعني المبدع. وكلما استلم جائزة أحسَّ بالخجل والغثيان والمشاركة في المؤامرة، أن تنال جائزة لا يعني ذلك أنك الأفضل فللحكام أمزجتهم ولمنظمي الجائزة سياساتهم ومشروعهم وأهدافهم. نعم قد تكون نبيلة وخيرة وقد تكون تجارية وقد تكون دعائية تسويقية.

أخيراً، أودّ أن أسألك، هل ثمة مشروع روائي جديد تشتغل عليه حالياً؟

لا أظن ذلك قريباً، مشروعي الآن هو القراءة المكثفة في مجالي الفلسفة والنقد الأدبي.

(الممر): حوار قصير مع الروائي عبد العزيز بركة ساكن [1]

– عندما تَرِثُ الآلةُ الكون
– ما يحدث الآن ليس سوى هبوطٍ ناعمٍ لقوى الشر

أجراه: مأمون التلب [2]

ثلاثةُ أسئلة كانت محاوراً دفع بها (ملحق الممر) للكاتب والروائي عبد العزيز بركة ساكن، والذي فاز قبل أيام بجائزة (سين) الأدبية المرموقة للعام 2017م عن (روايته مسيح دارفور)، والتي ظهرت ترجمتها في العام 2016 عن دار زولما للنشر بباريس. وسيتم تسليم الروائي ساكن جائزته في يوم 29 أبريل المقبل بمعرض جنيف الدولي للكتاب والطباعة. ورواية (مسيح دارفور)، منذ نشر ترجمتها باللغة الفرنسية، فازت بجائزة كتاب المقاومة الفكاهي بفرنسا، واختيرت ضمن أفضل خمس روايات تُرجمت للفرنسية في فرنسا في العام 2016.

(1) نُشرَ بـ(الممر)، صحيفة (السوداني)، الجمعة 21 أبريل 2017م.
(2) شاعر وكاتب من السودان

تدور الأسئلة حول هويّة الكاتب في عالمٍ مضطربٌ مختل، لم يعد ذلك العالم موجوداً، أعني الذي عشنا جزءً منه في حياتنا، وتكاثرت الأسئلة حول الكاتب والكتابة التي تحوّلت مِهنةً يوميّة يمارسها العالم بأسره في عصرٍ آليٍّ مُرعب. إذاً، ردَّ بركة على أسئلتنا في رسالة واحدة مرقّمة اختار لها عنوان (عندما تَرِثُ الآلةُ الكون) ففضلنا أن يكون، كذلك، عنواناً لهذا الحوار القصير.

أنت كاتب مررت بمصرين؛ الأول عندما كان الكاتب يدعم مشاريع سياسيّة -قل يساريّة على أغلبها نسبةً لتفشي الأحلام الاشتراكية في القرن الماضي- وبين الاستقلالية التي بدأت مطلب الكتاب اليوم، رغم تعبيرهم المستمر عن آرائهم في القضايا السياسيّة التي تحيط بأوطانهم. فيخصّ هذا، كيف تنظر إلى هويّتك ككاتب؟

هُوية الكاتب اليوم ملتبسة، بمعنى آخر هُويته ذات تحولات كبيرة وسريعة، وكلما نضج وعيه بالمكان والكائنات والأفكار كلما أصبح أكثر تعقيداً وأقل تحديداً لماهية هُويته. في حالتي كل شيء يتغير بصورة بشعة، لست متأكداً من شيء، وتلك الأهداف السامية التي كانت تمثل مانفستو في وقتٍ ما، أشك الآن في حقيقة ما إذا كُنتُ فعلاً أعيها. تتلبسني اليوم حالة الكتابة وهي التي تقودني إلى حيثما شاءت؛ لا أفكار مسبقة ولا تخطيط، بل أستطيع أن أقول بـ(لا وعيٍ) أيضاً: كل الذي أنا متأكد منه هو أدواتي ككاتب.

شاركَ بركة ساكن في ملتقى سياسيّ مؤخراً، مفاوضات أديس أبابا بين الحكومة والحركة الشعبية وكان أحد مرجعيات التفاوض، ما رأيك في التجربة؟ وكيف تنظر إلى راهن السودان السياسي والثقافي اليوم؟

تجربة مشاركتي بأديس أبابا، كانت مفيدة بالنسبة لي من ناحية معرفية، أي فحص وتفحّص السياسي عن قرب. هنا أقصد (جسد السياسي) وليس عقله، وكيف يعمل هذا الجسد عندما يفكِّر في اللعب، ورأيتُ وشَمَمتُ وشُمِمت وشَهِدت سقوط القائل في تعفّن جسده.

عندما ترى في أوجه القوم ما لا يقولونه، وتسمع من أفواههم إلى ما يمكن وصفه بـ(اللغة) ولكن ذلك ليس سوى عبث عفونة الجسد، هل أُصبت بالرُعب عندما شاهدت القتلة؟.

ختاماً: في ظل التمزّق الدولي والآقليمي للدول، هل يفزع بركة من المستقبل؟

لا مستقبل للعالم ولا مستقبل للإنسان، المستقبل الآن للآلة التي سوف تحل مكان مبتكرها وترث خراب الأرض، الآلة التي سوف تُعلن ذاتها رباً أبدياً على الفكر والأشياء والشعر أيضاً. دُهشت عندما عرفت أن هنالك مدارس لتعليم الكتابة الإبداعية مثل الشعر والرواية والقصة، ضحكتُ وبكيتُ وبحثتُ عن أقرب حانة في المدينة لأتأكد من أن النادلة ما زالت تبتسم، وأن للفودكا طعم البطاطا، وأنني أستطيع أن أتبوَّل بأمان كما كنت أفعل من قبل. إنه عصر الآلة، وما يحدث الآن ليس سوى هبوطٍ

ناعمٍ - كما يقول السياسيون- لقوى الشر.

فليتمزق العالم، ولنتمزق نحن، وليتعفن كل ما لا يمكن تعفنه، ولترث الآلة الأرض بل الكون كله، فمن الذي سوف يخسر غير الضباع البرية؟! التي ستقاوم تميمة العواء الإلكتروني كما يقاوم الشعراء زيف المعنى.

الفهرست

الفصل الثالث